PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

ELIANA ROSA CORREIA

Do cômico ao crítico nos processos de comunicação: o corpo do palhaço e a construção da criticidade

SÃO PAULO

2015

ELIANA ROSA CORREIA

Do cômico ao crítico nos processos de comunicação: o corpo do palhaço e a construção da criticidade.

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Semiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Tania Katz

SÃO PAULO
2015

Folha de Aprovação

AUTOR: ELIANA ROSA CORREIA

Do cômico ao crítico nos processos de comunicação: o corpo do palhaço e a construção da criticidade.

Dissertação de Mestrado submetida à banca examinadora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e aprovada em __ de ____ de ____.

_____

Professora Doutora Helena Tania Katz,

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Banca Examinadora

_____

_____

DEDICATÓRIAS

A minha família

Ao meu querido companheiro Gustavo

A Helena Katz que plantou em mim a semente da Pesquisa.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo realizar uma análise sobre os processos de comunicação entre cômico e critico a partir do corpo do palhaço, e verificar qual espaço essa configuração encontra na construção da crítica social contemporânea. As questões que a circunscreve, refere-se às transformações sociais produzidas pela velocidade com que novas formas de comunicação são disponibilizadas pelos avanços da tecnologia. Com essas mudanças, desenvolvemos novos hábitos cognitivos e como o corpo e o ambiente se relacionam co-evolutivamente, se mudamos, também a nossa sociedade se modificou, e a comicidade também vive momentos de transformação. Por entender que o corpo cômico do palhaço constitui um tipo de discurso de alto potencial crítico, alguns personagens buscaram essa comicidade como referencial para atuar no cinema e na televisão. O apresentador de televisão Chacrinha, e os personagens cinematográficos Carlitos de Chaplin e Cabíria de Fellini, são exemplos pois constituem-se como casos nos quais o comicidade e o humor, atuaram como uma ignição para a crítica da sociedade. Hoje no Brasil, a projeção que os programas de humor como o CQC da Rede Bandeirantes conquistaram, apontam que a relação entre cômico e crítica na mídia brasileira, também ganhou nova abordagem. O quadro de referência teórica desta dissertação fundamentou-se nos estudos do corpomídia elaborados por Christine Greiner e Helena Katz (2001), na discussão acerca da sociedade humorística realizada por Lipovetsky (1989), nos estudos sobre o riso de Minois (2003), Bergson (1983) e Propp (1992) e nas obras sobre o palhaço de Bolognesi (2003) e Burnier (2001). As obras de Muniz Sodré (1972), Aronchi (2004) e Thompson (1998) apresentam-se também como fundamentais para explicitar o entendimento de Comunicação que norteia a presente pesquisa.

Palavras-chave (no máximo 6): Corpomídia, palhaço, cômico e crítico na comunicação.

ABSTRACT

This thesis aims to conduct an analysis of the processes of communication between comical and critical from the clown of the body, and see what this configuration space is the construction of contemporary social criticism. The issues that circumscribes refers to social transformations produced by the speed with which new forms of communication are made available by advances in technology. With these changes, we develop new cognitive habits and how the body and the environment relate co-evolutionary, if change also our society has changed, and the comic also lives moments of transformation. By understanding the comical clown body is a kind of critical high potential for speech, some comic characters sought this as a benchmark for acting in film and television. The get-together television presenter and film characters Carlitos Chaplin and Fellini's Cabiria, are examples because if constituted as cases in which the comic and humor, acted as a spark for criticism of society. Today in Brazil, the projection that sitcoms like CQC won Rede Bandeirantes, point out that the relationship between comedy and criticism in the Brazilian media, also won new approach. The theoretical framework of this thesis was based on the corpomídia the studies prepared by Christine Greiner and Helena Katz (2001), the discussion about the humorous company held by Lipovetsky (1989), in studies of laughter from Minois (2003), Bergson (1983) and Propp (1992) and works on the clown Bolognesi (2003) and Burnier (2001). The works of Muniz Sodre (1972), Aronchi (2004) and Thompson (1998) are shown also as fundamental to explain the Communication understanding that guides this research.

Keywords (maximum 6): Corpomídia , clown, comical and critical communication.

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pela bolsa de estudos.

À Helena Katz, por todo carinho, empenho, atenção, amizade, paciência e incentivo. Sem você esta pesquisa não seria possível.

Aos meus pais pelo apoio, carinho, cuidado e incentivo de uma vida inteira.

Às minhas irmãs Fátima, Edna e Elizabete por torcerem sempre.

Ao meu amor e parceiro Gustavo pela paciência, carinho e atenção.

Aos amigos Carol Greco, Dri Ferreira, Gislaine Padula e Marcelo Rocco, pelas horas amorosas e clownescas.

Aos amigos do Transitório 35 pela torcida.

As amigas Karina Gomes e Lucia Grazielle pelas alegrias em tempos difíceis.

Aos colegas do Senac Lapa Scipião: Andréa, Aline, Alfredo, Bia, Clara, Cláudia, Cleber, Fernanda, Isabel e Priscila por me apoiarem.

A Cida pela ajuda de sempre.

A todos os palhaços que acreditam no poder do riso.

À Deus, aos Orixás e aos Seres de Luz que me guiam. Agradeço pela proteção, muito obrigada.

"O correr da vida embrulha tudo,
a vida é assim: esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.
O que Deus quer é ver a gente
aprendendo a ser capaz
de ficar alegre a mais,
no meio da alegria,
e inda mais alegre
ainda no meio da tristeza!
A vida inventa!
A gente principia as coisas,
no não saber por que,
e desde aí perde o poder de continuação
porque a vida é mutirão de todos,
por todos remexida e temperada.
O mais importante e bonito, do mundo, é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas,
mas que elas vão sempre mudando.
Afinam ou desafinam. Verdade maior.
Viver é muito perigoso; e não é não.
Nem sei explicar estas coisas.
Um sentir é o do sentente, mas outro é do sentidor."

Treco do livro *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Bufão na Idade 35
2.Três bufões no carnaval.....36
3. Pantalone.....38
4. Dottore.....39
5. Capitão Mata Mouros.....40
6. Brighella.....41
7. Puncinella.....41
8. Arlecchino.....42
9. O Clown Branco.....47
10. O clown Augusto.....48
11. Dupla de clowns – Grupo La Mínima.....52
12. Dupla de clowns – Lume Teatro.....53
13. Clowns Augusto em cena – Filem I Clowns 54
14. Caracterização para entrar em cena – Palhaço Piolin.....55
15. Tempos Modernos I– Chaplin.....60
16. Tempos Modernos II– Chaplin.....61
17. Tempos Modernos II– Chaplin.....65
18. Tempos Modernos IV– Chaplin.....66
19. Noites de Cabíria.....72
20. Noites de Cabíria.....74
21. Noites de Cabíria.....75
22.Dicoteca do Chacrinha.....80
23.Cassino do Chacrinha.....81
24.Cassino do Chacrinha.....86
25.Velho Xaveco.....87
26.Velho Xaveco e Pastoras.....88
27.Chacrinha com Chacretes.....89
28.Chacrinha com as Chacretes II.....91
29.Programa Balança mas não Cai.....93
30.Programa Os Trapalhões.....95
31.Programa TV Pirata.....96
32.Programa CQC.....100

33.Programa CQC no Congresso.....112
34.Programa CQC no Congresso.....113
35.Programa CQC no Congresso.....114
36.Programa CQC na comitiva da Candidata Marta Suplicy.....115
37.Programa CQC na comitiva da Candidata Marta Suplicy II.....116

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....11

Capítulo I – **A COMICIDADE, O RISO E A SOCIEDADE**.....16
1.1 - A Antiguidade e o riso.....16
1.2 - O riso e o cômico na Idade Média.....21
1.3 - O Renascimento e o riso.....24
1.4 - O riso e o cômico.....29

Capítulo II - **PARA COMPREENDER O CLOWN**.....34
2.1- Os bufões.....34
2.2 - A Commedia dell'Arte.....37
2.3 - Os Clowns 44
2.4 - O e a comicidade.....50

Capítulo III – A **COMICIDADE E A CRÍTICA: PERSONAGENS CLOWNESCOS NO CINEMA E NA TV.**.....57
3.1 - Chaplin e a comicidade crítica de Carlitos.....57
3.1.1 - Os tempos modernos de Carlitos 58
3.2 - A Criticidade Clownesca nas Noites de Cabíria.....67
3.2.1 - Um olhar sobre Fellini.....67
3.2.2 - As noites clownescas de Cabíria.....69
3.3 - O Palhaço Chacrinha – um personagem clownesco na televisão brasileira.....77
3.3.1 - Abelardo Barbosa, o Chacrinha.....77
3.3.2 - Chacrinha: O velho palhaço barroco da televisão.....82

Capítulo IV - **O CÔMICO NOS PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO**.....91
4.1 - A comicidade e o humor na televisão brasileira.....92
4.2 - CQC e os novos padrões sociais nos programas de humor do Brasil.....99
4.3 - O Humorismo.....101
4.4 - CQC – jornalismo ou humorismo?.....105
4.5 - A sociedade humorística e a TV.....108

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....123

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre o cômico, criaram importantes reflexões sobre os processos de mudanças sociais e as questões referentes a comicidade e ao riso, estiveram sempre presentes na historia das sociedades e na contemporaneidade, pois permitem estudos que potencializam o reflexo dessas relações na sociedade. O cômico e o riso apresentaram diversos significados e funções, atuaram como crítica, questionamento social, contestação da ordem estabelecida. O riso e a comicidade já foram divinos, satíricos, grotescos, cultuados e odiados, mas sempre presentes nas sociedades. Por evidenciar comportamentos inseridos no meio de uma coletividade, produzem sentimentos de identificação com uma determinada compreensão de mundo e nesse sentido, compreender o que um determinado grupo entende por cômico é também uma forma de analisar e entender determinados contextos e mudanças nos códigos sociais.

Segundo Lipovetsky (1989), em todas as sociedades, incluindo as selvagens, a existência de cultos e mitos cômicos, o divertimento e o riso sempre ocuparam um lugar fundamental, modificando-se de acordo com as mudanças socioculturais. A partir da idade clássica, houve um processo de decomposição do riso, e o cômico foi se afastando cada vez mais da tradição grotesca e bufa e direcionado para a ironia dos costumes e individualidades típicas, o cômico afastou-se da tradição grotesca e bufa, deixando de ser simbólico. Segundo o autor, a comicidade entrou na sua fase de dessocialização, privatizando-se e tornando-se civilizado e aleatório. Com o processo de empobrecimento do mundo carnavalesco, o cômico perdeu o seu carácter público e coletivo e em simultâneo com esta privatização, o riso disciplinou-se.

Nessas “sociedades disciplinares” o riso e os seus excessos, foi perdendo valor social e do século XVIII ao XIX, o riso livre, tornou-se um comportamento considerado baixo, pois encorajava a superficialidade e a obscenidade. Nas sociedades contemporâneas, essa prática continua sendo disseminada, pois a mecanização do corpo continua disciplinando e o riso pressupõe uma interiorização. A comicidade que escancarava uma sociedade baseada em valores reconhecidos, foi substituída por um humor positivo e desenvolto, um cômico à base de gratuidades e sem pretensões.

Alguns autores como Lipovetsky, Minois, Llosa, acreditam que o humor e o cômico contemporâneo, em certo sentido não desejam buscar profundidades, tornando os processos de comunicação superficiais e por vezes vazios de significados críticos. Nas “culturas de massas” o propósito seria oferecer entretenimento à maior quantidade de pessoas, de

consumidores possíveis. Com o intuito de divertir, as industrias culturais, desejam oferecer um entretenimento como forma de consumo de massas.

Fazendo um paralelo sobre o papel do cômico na nossa sociedade atual, podemos destacar os processos cômicos nas relações de comunicação das emissores de televisão, pois a comédia e o humor sempre marcaram presença na televisão brasileira. Desde o início das transmissões televisivas no Brasil, por volta da década de 1950 a comédia já estava presente, tendo como referenciais cômicos o Rádio, o teatro e as chanchadas do cinema nacional. O humor e a comédia passaram a fazer parte de algumas emissões televisivas e aos poucos, foi deixando em evidencia que era uma das formas de garantir a audiência.

Com a advento do cinema e da televisão, nas sociedades de massas nasce o predomínio da imagem e do som, sobre a palavra com as diversas mudanças tecnológicas, estaríamos vivenciado importantes transformações no interior dos distintos aspectos do nosso convívio humano. O cômico e o riso atravessaram essas mudanças e na contemporaneidade a comicidade e o humor acompanhando essas modificações sociais, também tiveram suas transformações. Nesse sentido muitas questões surgiram, sobre os processos de mudança nas sociedades contemporâneas e algumas dessas indagações, estão presentes essa pesquisa.

Entendendo que o humor e a comédia, foram trivializadas pelos meios de comunicação de massa, perguntamos se houve alguma inversão e se a comicidade perdeu a possibilidade de leitura crítica. Se o riso, absorvido pelos meios de comunicação de massa e pela publicidade, apresenta-se esvaziado, e a comicidade na contemporaneidade estaria atrelada ao lúdico e ao estímulo do consumo, onde estaria o espaço para a construção de cômico que possa fazer rir, mas também estimular a criticidade?

Refletindo sobre o pensamento de alguns autores e com alguns apontamentos sobre as questões supracitadas, pretendemos desenvolver ao longo deste estudo, algumas reflexões que possam nos guiar para novos entendimentos sobre a comicidade, a critica e a sociedade. Buscando referências para ampliar as discussões, encontramos a figura do palhaço e dos personagens clownescos, um referencial para a investigação sobre a construção do cômico e da critica nos processos sociais, pois esses tipos cômicos traduzem possibilidades de explicitar os valores em curso na sociedade. Como referencia do humor televisivo, encontramos no programa de televisão CQC - Custe o que custar, da Rede Bandeirantes de Televisão, contextos cômicos de comunicação, considerados importantes para estimular essa análise.

Para compreender como os personagens clownescos atuam no processo de questionamento e crítica social, se fez necessário entender o espaço que a figura do clown tem

na proposição de uma leitura crítica da sociedade, pois o clown é um personagem que pode ser encontrado nos lugares onde possa ser revista nossa relação com o mundo, nos espaços de transformação, pois ele expõe os avessos das relações cotidianas e assim, consegue imprimir as mudanças ocorridas nos processos sociais.

De acordo Bolognesi (2003), os clowns resistem até nossos dias porque possuem uma lógica específica e constroem um movimento contrário ao controle social, e mesmo que existam processos para estabelecer o funcionamento das estruturas, eles sempre tentarão preservar a existência de sua liberdade, utilizando a sua linguagem como mecanismo de adaptação e transformação. Para este autor, o clown brinca com as instituições e valores oficiais e seu descomprometimento e ingenuidade, lhe confere certo poder para ridicularizar.

> Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da reificação dominante.[1]

O corpo do clown é construído por meio de outras lógicas, outros modos de sentir, agir e pensar. Assim, esses processos são atravessados por uma política particular de relação com a alteridade, que pressupõe uma abertura para o outro. Essa abertura parte da troca e da captura pela imprevisibilidade, pois para o clown, deixar-se atravessar pelos imprevistos, é também saber operar na imprevisibilidade, é saber arriscar.

Para Machado (2005) entender o clown e seu processo de criação permite investigar a natureza dos processos de comunicação e semiose do corpo, em diálogo com o ambiente de atuação.

> O clown caracteriza-se por ser um personagem que pode estar em qualquer lugar. E em qualquer lugar que ele esteja, transforma o espaço, evidenciando outros sentidos e significados das relações ali existentes. Um dos modos possíveis de explicar tal constituição implica a possibilidade de compreender que a característica cômica do clown encontra-se num estado particular de comunicação e interação. O clown e o ambiente em que ele está dispõem-se mutuamente a um jogo de receber, trocar e devolver estímulos. Essas questões estão relacionadas de modo mais amplo à habilidade e aptidão do corpo para permanecer no tempo e no espaço. O corpo incorpora imagens, sensações e pensamentos de movimento e os produz na medida que incorpora um jogo contínuo da relação corpo/ambiente.[2]

[1] BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

[2] MACHADO, Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro. Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

[3] MACHADO, Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro. Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Nesse sentido, o clown por meio de seu corpo cômico e sua lógica específica, tem a capacidade de potencializar adaptações e transformações no meio em que o cerca. Atuando na contramão, ele fixa suas ações à margem das regras e assim constrói uma modulação contrária para estabelecer uma relação diferente em torno da disciplina e do controle social, seu corpo cômico atua com o ambiente, disponibilizando trocas de informações entre corpo e ambiente.

Para Katz (2010), devemos pensar o corpo a partir da sua característica processual, enquanto mídia de si mesmo, como um sistema vivo e em transito continuo de trocas de informações com o ambiente,

> ...as mudanças passam a fazer parte do corpo e do ambiente, e como não se estancam, não param de transformar a coleção de informações que constituem cada corpo, uma coleção portanto sempre transitória. Assim, um corpo está sempre comunicando quais as informações que o constituem em cada momento. Ele não é um veículo ou um canal ou um meio pelo qual alguns conteúdos internos, de vez em quando, podem ser expressos. O corpo é sempre mídia de si mesmo (da coleção de informações que o forma a cada momento) e não um corpo que depende de uma ação voluntária para expressar-se. Por isso, todo corpo é um corpomídia.[3].

Deste modo, o corpo cômico do clown sugere uma diversidade para transformações sociais e por intermédio da sua linguagem própria, consegue ampliar a construção de significados cômicos, favorecendo o surgimento do riso. Sendo mídia de si mesmo o clown procura estabelecer conexões com o ambiente e realizando trocas, consegue ressaltar por meio de seu corpo cômico, os aspectos de uma dominação social subliminar e muitas vezes não discursiva. Trocando informações constantes com o ambiente, ele se resvale do ridículo como resposta há uma inquietação a ser explorada.

Procuraremos nesse estudo, abordar no primeiro capitulo algumas considerações sobre o riso e o cômico, a partir de algumas prerrogativas e funções consideradas importantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Vamos discorrer de modo sucinto sobre a história social do cômico e do riso, com o objetivo de destacar seu uso como instrumento de questionamento dos valores sociais. No segundo capítulo, traçaremos um panorama sobre alguns personagens cômicos e ancestrais ao clown, como o bufão e a *Commedia dell' Arte* demonstrando suas funções para chegarmos a figura do clown, e então analisarmos a partir de seu surgimento e atuação, como este personagem se utiliza do corpo cômico para construir comicidade e critica.

[3] (KATZ, Helena. Coleção Corpo em Cena Volume 1 organizador: Lenira Rengel e Karin Tharallano: 2010 editora: Anadarco, nome do artigo: Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo bomba. p. 9 à 23.p. 20)

No terceiro capítulo discorro a respeito dos personagens clownescos que no cinema e na televisão, materializaram seus trabalhos através do universo clownesco, dando ênfase aos exemplos que conseguiram imprimir comicidade e crítica e foram consagrados historicamente, e como recorte do cinema utilizaremos o personagem *Carlitos* de Chaplin e *Cabíria* de Fellini, e como exemplo televisivo, o apresentador *Chacrinha,* pois constituem-se como casos nos quais o cômico atua como uma ignição para a crítica da sociedade. Colocaremos em questão como se processa esse modo de apresentar um personagem que faz rir e faz pensar.

Finalizando, chegaremos ao objetivo deste estudo e apresentaremos um panorama do comediante contemporâneo, para analisarmos como estão sendo gestados nos atuais meios de comunicação e de que modo suas produções são recebidas como mensagem crítica na sociedade atual. Assim, concluiremos com apontamentos e considerações finais, buscando identificar como os comediantes na contemporaneidade estão atuando nos meios de comunicação e o como seus corpos e modificam os processos artísticos e de comunicação.

Capítulo I – A COMICIDADE, O RISO E A SOCIEDADE

"O riso é a mais antiga e mais terrível forma de crítica".

Eça de Queiroz

Para um entendimento sobre a força da crítica social da comicidade e do riso, precisamos conhecer ao menos um pouco das mudanças ocorridas nos seus processos, ao longa da história. É esse o sentido de apresentarmos aqui alguns desses momentos históricos e dedicarmos este capitulo, a alguns aspectos do riso na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento. A intenção é resgatar o posicionamento das sociedades destas épocas sobre o riso e o cômico. Para tal, apresentaremos alguns estudiosos desses assuntos, aqui eleitos como bibliografia referencial, como Georges Minois, Henri Bergson, Mikhail Bakhtin e Vladimir Propp.

1.1 - A Antiguidade e o riso

Na Antiguidade, o riso esteve sempre ligado aos deuses. Estava presente nas festas, mas não possuía um sentido de diversão, correspondia aos preparativos de sacrifícios e possuía um significado divino. Para os gregos, a Mitologia, a festa e o riso eram inseparáveis. O riso festivo era a manifestação do contato com o divino, pois simulava o retorno ao caos original, sendo, assim, uma maneira de se poder pedir proteção aos deuses.

Em algumas comemorações, os escravos podiam desfrutar de liberdade, participando da festa com muita zombaria e brincadeira e, às vezes, podiam até fazer-se de senhores. Ao final, um escravo era escolhido e sacrificado para representar o fim do caos e a volta da ordem e da normalidade. Nos ritos gregos, o riso só era alegre para os deuses, para os homens nunca era uma alegria, pois a morte sempre estava presente.

> O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude se confunde com a do estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É assim, um retorno às origens que permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio (MINOIS, 2003, p. 31-32).

Na Grécia Antiga, o riso é ritualizado, é um meio de exorcizar a desordem. As festas, em sua maioria, eram em homenagem ao deus Dioniso, o deus grego risonho da vinha e da embriaguez, que sempre estava acompanhado por um cortejo de sátiros. Para os gregos, Dioniso é necessário ao equilíbrio, pois, presidindo, ao mesmo tempo, a tragédia e o drama satírico, ele é o mais inesperado dos deuses. Juntamente com as grandes festas dionisíacas, o teatro grego antigo vê seu esplendor. Ele misturava comédias e tragédias, alternando-as nas grandes competições.

> Nas leneanas (de *lenai* ou bacantes, companheiras de Dioniso), a comédia aparece pela primeira vez em 440 a.C., e a tragédia, em 432 a.C. Mais revelador ainda: certos temas são tratados tanto como comédia quanto sob a forma de tragédia, como as leneanas ou as danaides. Tragédia ou comédia humana? As vezes, basta deslocar ligeiramente o acento para passar de uma para a outra. Os gregos antigos sabiam-no muito bem. Foi somente com a intelectualização crescente e a preocupação de classificação que os gêneros se apartarem pouco a pouco. Já para Aristóteles, é estrita a separação entre a tragédia, que apresenta os homens como melhores do que são, e a comédia, que exagera seus defeitos (MINOIS, 2003, p. 38).

Uma separação se estabelece no teatro grego, e a tragédia, com o objetivo de melhorar os homem, aproximando-o dos deuses, torna-se a grande arte, e a comédia, apresentada nos intervalos das grandes peças, uma arte secundária, com a função de descontrair os espectadores. Ela procurava mostrar o homem rebaixado, lidando com figuras inferiores, tanto no sentido moral, quanto no âmbito social, exagerando os defeitos humanos, explorando o ridículo.

> Pode-se dizer que o surgimento da comicidade está associado ao início da comédia, na Grécia. Aristófanes (445 a 386 a.C.) ensejou a independência do teatro do riso, com o riso agressivo e devastador; de suas críticas mordacíssimas não escapava nenhum personagem público: nem Sócrates nem Zeus. Com ímpeto, ia de encontro aos maus homens políticos, demonstrando-se assaz conservador, pois almejava atacar os desvios e os inovadores para manter a ordem (SILVA, 2011, p.04).

O riso agressivo e arcaico de Aristófanes começa a provocar reticências e, no final do século V a.C., uma nova ordem de contenção e pressões são exercidas sobre ele, para que controle esse riso, julgado agora como inconveniente. Nesse mesmo período, os domínios político, religioso e cultural começam a manifestar mudanças e a democracia entra em crise na Grécia. Em 432 a.C., um decreto prevê perseguições a todos que não reconhecerem os deuses reconhecidos pelo Estado. O riso e o ceticismo religioso começam a ser percebidos como fatores diluidores dos valores cívicos.

O riso primitivo e da animalidade, começa a ser vigiado e limitado. Seu uso oficial, no palco e na vida pública, começa ser submetido a regras e enquadramentos. A democracia se empenha em desviar o riso da comédia para outros alvos. Agora suas críticas deverão ser veladas, impessoais e alusivos. “O autor deverá ater-se aos vícios, as paixões, ao excessos privados, e isso resultará na comédia nova, a de Menandro”. (MINOIS, 2003, p. 42).

Menandro (342 a 292 a.C.), que tratou o riso em um tom bem próximo ao que hoje se reconhece como entretenimento, torna-se um dos mais famosos da nova comédia. O riso da nova comédia era um alívio para as angústias e temores, permitindo ao público esquecer seus problemas. Minois destaca que Heródoto já havia percebido a necessidade desse novo riso: “não sabeis que só se estica um arco quando há necessidade e que, depois que foi usado, precisa ser afrouxado? Se nós o mantivermos sempre tenso, ele arrebenta e não poderemos mais utilizá-lo quando for necessário” (MINOIS, 2003, p.46). Para Silva, essa é uma parábola que figura a necessidade do homem em relaxar, desviando-se, às vezes, das coisas sérias. “Não se hesita ao dizer que a obra de Menandro foi precursora no trabalho do entretenimento” (SILVA, 2011, p.05).

A Grécia desconfia do riso. A mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível encontra-se em Platão, em um trecho de sua obra *Filebo*. Nela, Platão tem um conceito negativo do riso. Para ele, seria um prazer próprio da multidão medíocre, de homens despojados de razão; era preciso usar o riso com cautela. Aristóteles o acompanha nesse entendimento.

> O riso é feio. Aristóteles também classifica a comédia como gênero literário inferior à tragédia: ele ressalta, na Poética, “que esta quer representar os homens inferiores, aquela quer representá-los superiores aos homens da realidade”, o que resulta em dizer que o cômico degrada o homem e o trágico o engrandece. A definição aristotélica do risível como um “defeito e uma feiura sem dor nem dano” é igualmente muito negativa (MINOIS, 2003 p.73).

Com relação ao riso romano, a sátira e o burlesco apresentam-se como as principais características. Nas festas camponesas, que eram oriundas das origens latinas, o riso estava liberto para injúrias, agressões verbais e orgias de grosserias cômicas. “É na sátira que eclode o riso romano. Seus alvos são morais, sociais e políticos, sendo por essência conservadora. Também em Roma, o riso mostra-se contrário à inovação. A quebra da norma e da convenção suscita a troça, a hilaridade” (FERNANDES, 2011 p.12).

O costume camponês de falar às pessoas insultos e afrontas está na origem de muitos apostos latinos, estigmatizando defeitos físico, intelectuais e morais, como, por exemplo, Sêneca, o velhote, Lurco, o glutão, Brutus, o grosseiro. Eles nos fazem acreditar que a zombaria estava presente nas festas e na vida dos romanos. A zombaria e as *saturaes*, levada pelos jovens romanos às festas pastoris (uma forma rústica de composição dramática, que teria sido levada mais tarde para a comédia latina). A sátira provém daí, da *satura* reveladora do rústico temperamento romano.

> ...é uma espécie de "teatro total", misturando expressão corporal, canto, dança, palavra em uma atmosfera festiva global. Sua função de derrisão é essencial: "A introdução do discurso nas coreografias inicialmente mudas é devida à juventude romana, constituída, segundo tudo indica, de 'categoria de idade', investida de uma função quase oficial de contestação e de derrisão. De início improvisados, espontâneos, os textos são, depois, passados para a escrita; eles testemunham uma zombaria rústica que desembocará, cerca de 240 a.C., na primeira representação verdadeira de uma comédia. É bastante significativo que a comédia tenha sido muito anterior à tragédia, em Roma. O mundo e a sociedade são percebidos, a princípio, como realidades pouco sérias, que provocam necessidade de zombaria (MINOIS, 2003, p. 86).

O riso romano se desenvolveu com a sátira, que atinge uma dimensão nacional. A sua finalidade ia de encontro com as questões morais, sociais e políticas, e seu espírito era essencialmente conservador, assim como a sociedade romana da época. Minois (2003) cita Lucilius como o fundador desse gênero. Segundo o autor, Lucilius era um rico aristocrata do século II a. C., defensor das tradições aristocráticas, e se apoiava no povo, que era seduzido pela virulência de suas sátiras contra os ricos. Ele utilizava a prática de zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia. Outras formas de sátiras eram utilizadas também pelos romanos, algumas para recair sobre os estrangeiros, principalmente os gregos, outras para atingir a esfera política. Durante as guerras civis, aumentam as sátiras sobre os Imperadores e as ações políticas da época.

> Contrariamente às aparências, a sátira política romana antes desafia o status quo e sustenta o regime da época, que é sempre definido pela referência aos regimes precedentes. Isso está de acordo com a tendência romana a ver o mundo como exemplos positivos ou negativos, modelos de conduta a imitar ou a evitar. A sátira política em Roma só tem como finalidade a defesa das tradições e da ordem estabelecida. Sob sua forma mais antiga, antes mesmo da escrita, era praticada por meio de cantos e versos de ironia dirigidos a magistrados e generais vencedores, para lembrá-los de que, apesar de sua grandeza, eles continuam homens. É ainda uma manifestação do bom-senso rural cáustico, visando a equilibrar a exaltação excessiva dos grandes homens, ou assim considerados, que teriam tendência a "ter cabeça grande" (MINOIS, 2003, p. 91).

O riso romano também demonstra um lado grotesco. A forma debochada, com finalidade moralizante, é sucedida por um riso inquieto e perturbador. O grotesco surge em momentos de agitações políticas e sociais que invertiam a ordem, levando os sátiros a terem um novo olhar sobre o mundo. Petrônio é o primeiro grande artista do grotesco, com a obra **Satiricon**. Horácio também explora o grotesco com o livro I das **Sátiras** e, mais tarde, Apuleio desenvolve o tema do grotesco em **As metamorfoses**. Em todas essas obras grotescas, não há bem nem mal, belo nem feio, mas sim peripécias que determinam um riso embaraçado e, por vezes, perturbador.

Os romanos, além das sátiras e do grotesco, desenvolvem também a comédia. Ela foi trabalhada como um gênero conservador, que atacava os diversos vícios e defeitos, para provocar um riso como forma de derrisão. Nas comédias romanas, haviam alguns personagens, como o escravo astuto, que engana com sucesso o seu dono; e também a contestação do poder despótico, que era zombado e ridicularizado no papel de velhos avarentos, que monopolizavam o dinheiro e as mulheres. Outro tipo social satirizado eram os soldados, que sempre apareciam como fanfarrões e sedutores. Eram estrangeiros com nomes ridículos, que tinham o interesse em saquear a república.

> Encontramos comumente a trama do escravo astuto que engana seu dono e o escárnio com relação aos velhos avarentos que monopolizam o dinheiro da família, sendo uma contestação do poder despótico...As condutas de substituição têm importante papel apaziguador; descarregando, pelo riso, o excesso de energia hostil. Através do festivo e do teatral procura-se dissolver o sentimento de revolta; sensação que encontramos na política do pão e circo, mesmo que não se trate propriamente de uma comédia (FERNANDES, 2012 p.11).

Para Minois (2003), a comédia romana, tinha como função provocar um riso de "desrecalque" no seio da sociedade, que era extremamente legalista e estruturada por um quadro jurídico pesado. Era praticar a derrisão disfarçadamente, para provocar o riso, sob as ações praticadas sob a tutela dos velhos, dos rufiões, dos magistrados e outros saqueadores da sociedade.

> A comédia funciona como válvula de segurança da sociedade civil, como evasão de um mundo as avessas. Há ai uma continuidade da festa. São condutas de evasão fora do mundo real que tem por finalidade consolidar esse mesmo mundo, evitar sua subversão e revolução pela derrisão codificada, circunscrita no tempo e no espaço. Condutas de substituição que implicam forte dose de agressividade no riso festivo e teatral: trata-se de descarregar, por um riso desenfreado e barulhento, o excesso de energia hostil. O riso contribuiu para a longevidade do mundo romano (MINOIS, 2003, p. 105).

A capacidade de rir dos romanos declinou ao mesmo tempo que Roma. A desconfiança em relação ao riso começa a aparecer pouco a pouco no mundo romano. O riso passa a ser definido como algo que rebaixa, que perturba, e passa a ser considerado uma ameaça ao poder. Ele adquire contornos negativos, devendo ser utilizado com cautela. Quintiliano[4] escreve na sua Instituição oratório VI, "Será *urbanus* o homem abundante em palavras e respostas felizes e que, nas conversas, nas refeições, nos círculos de amigos e também nas assembleias públicas, enfim, em todo lugar, fale de maneira divertida e apropriada".

A sociedade romana, deseja que o riso, seja refinado, de bom gosto, que fique longe da causticidade agressiva das suas origens. O riso grosseiro agora está sob vigilância e a decadência do mundo romano também é a decadência de sua capacidade de rir. Com o desaparecimento do Império, a sociedade romana conhece o "vale de lágrimas" que a nova religião lhes prepara.

1.2 - O riso e o cômico na Idade Média

O riso medieval é um riso parodístico, como se a sociedade pudesse se ver em um espelho deformante. Era uma sociedade que podia zombar de si mesma. Com a morte sempre presente, assim como a penúria, epidemias e guerras, misturavam o sagrado e o profano.

> A respeito do riso na cultura da Idade Média, Bakhtin afirma que ele opunha-se "à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, essas formas e manifestações, as festas públicas carnavalescas, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. O riso na Idade Média é um riso que traz a vitória contra o medo: sobre o terror inspirado pelos "horrores do além, as coisas sagradas e a morte", mas também o temor inspirado por todas as formas de poder (KASPER, 2004 p.100).

Na Idade Média, o riso era uma oposição ao que se configurava oficial, sério ou religioso. As manifestações como as festas carnavalescas, os bufões, tolos, anões e cultos

[4] **Marco Fábio Quintiliano**: foi um orador e professor de retórica romano. Estudou em Roma, onde primeiro exerceu a atividade de advogado, tornando-se conhecido por ter sido professor de retórica e ter como alunos várias personalidades romanas, dentre as quais o orador romano Plínio, o Jovem. Além de dedicar-se às atividades de advogado e professor, Quintiliano registrou suas ideias sobre retórica e oratória em alguns escritos, dos quais o mais famoso é a Instituição oratório.

cômicos, apresentam uma grande diferença em relação às formas de culto e cerimônias oficiais, e assim ofereciam uma visão paralela de mundo. A festa oficial tendia a consagrar a estabilidade das regras sociais, e nelas destacavam-se as distinções hierárquicas, em que cada personagem ocupava um lugar correspondente ao seu nível, valorizando a desigualdade.

Na festa popular, havia uma interrupção provisória de todo o sistema oficial. Nestas festas, a sociedade se desvinculava das atividades cotidianas para encontrar uma liberdade utópica.

> As festas possuíam um linguajar próprio, caracterizado por uso de grosserias e palavras injuriosas. Importante frisar que tais blasfêmias apresentavam-se como grosserias ambivalentes: ao passo que degradavam, também regeneravam e renovavam. Nas festas carnavalescas, o povo representa a própria vida, parodiando-a; uma vida melhor, livre, transfigurada. O riso, nessa ocasião, tem um valor subversivo tolerado pelas autoridades. Nas festas, as condições sociais oficiais são zombadas e reviradas, os ritos mais sagradas são parodiados, surgem às fábulas e as farsas. Assim, essa visão cômica do mundo necessita também de um novo linguajar, no qual as grosserias desempenham um papel fundamental (FERNANDES, 2012, p. 12).

De acordo com Bakhtin (1987), na Idade Média a visão cômica foi excluída do domínio sagrado, tornando-se uma característica da cultura popular, em oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Essa visão cômica se exprimia sob três formas principais: 1) ritos e espetáculos, como Carnavais e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar e grotesco. “O riso na Idade Média propiciava a ressurreição dos mortos num bem viver e bem morrer, buscando a renovação” (BAKTHIN, 1987 p.58).

A primeira forma corresponde às festas populares, incluídas aquelas que se utilizam de elementos religiosos, como a festa dos loucos, festa do asno, riso pascal e todas as outras festas ligadas aos trabalhos agrícolas, ritos de passagem de vida. Elas incluíam também a participação dos bufões e bobos. Bakhtin via no carnaval, na festa, uma outra vida vivida. O carnaval situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida, como um estado peculiar do mundo, de renascimento e renovação. Assim, o riso teria valor de subversão social, ou seja, seria temporariamente tolerado pelas autoridades.

> As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ao avesso, ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda via, o segundo modo da cultura popular constrói-se, de certa forma, como paródia da vida cotidiana, como um mundo revés (BAKTHIN, 1987, p.110)

O caráter particular do riso carnavalesco é, primeiramente, um bem coletivo do povo. O cômico abalava as estruturas na Idade Média, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Era contrário a toda ideia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder. No cômico, todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele, estabelecendo uma percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo.

A segunda visão cômica traduz-se por obras verbais, também ligadas aos regozijos carnavalescos. São as liturgias, preces e sermões bufos, paródias de romances de cavalaria, fábulas e farsas, peças religiosas com diabruras. Para expressar a liberdade, o caráter dinâmico, mutante e festivo da realidade, também buscaram um novo vocabulário, no qual grosserias e pragas desempenhavam um papel essencial, construindo assim, uma terceira visão cômica. Segundo Minois (2003), essas visões cômicas são o que Bakhtin chama de "realismo grotesco".

A paródia medieval foi um processo de rebaixamento, que explica o *alto* pelo *baixo*, com o sentido de recreação. O mundo medieval é grotesco, e o cômico popular vai trabalhar o *baixo* que, segundo Minois, é "a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam mas, por outro lado, regeneram" (2003, p.158).

O *alto* é a visão oficial e séria do mundo, representada pela estética clássica, que insiste no permanente, no estável, no identificável, no diferenciado e vê o grotesco popular como grosseria, insulto, sacrilégio, vontade subversiva de rebaixamento. Essa parte da sociedade, mantem só o *alto*, desprezando o *baixo*. A visão séria era acompanhada de restrições, medo e intimidação, enquanto a cômica, estava ligada à liberdade e uma vitória sobre o medo.

> Bakhtin via o carnaval, na festa, uma outra vida vivida. Vida festiva. O carnaval situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida, é um " estado peculiar do mundo", seu renascimento e renovação. Os espectadores não assistiam o carnaval, mas o vivenciavam. E enquanto ele durava, a única vida reconhecida era aquela. Durante a realização da festa, só se vive sob a sua lei, que é a liberdade. É a própria vida que representa o jogo toando-se naquele momento, vida real. (KASPER, 2004 p.99).

O riso, na Idade Média, podia ser visto mais como um fator de coesão do que de revolta. Era uma expressão cômica, uma alternativa improvável, louca e grotesca, que vinha confirmar a importância da ordem e dos valores. Na excentricidade das festas populares, o

sagrado e o profano se consubstanciavam. Nesse espaço, ocorria o desbotamento da fronteira entre o sério e o cômico, o fantástico e o real.

Na praça pública, há a proclamação da liberdade e a quebra da hierarquia de classes. Os lugares sociais eram dessacralizados, quem era rei assumia o papel de escravo e vice-versa. A inversão de papéis sociais permitia que muitas verdades fossem ditas em tom de brincadeira. Nesse contexto, não há um único alvo de escarnecimento; todos os atores sociais são objetos de chacota quando se encontram neste cenário.

> O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. É interessante observer que toda paródia, por menor que seja, é construída exatamente como se constituísse um fragmento de um universo cômico único que formasse um todo (BAKHTIN, 2008 P. 76).

Na Idade Média, a ideia de pecado fazia prevalecer o costume de mortificar o corpo para purificar a alma. Assim, o homem poderia desligar-se da existência terrena e mundana, aspirando à realização espiritual. O clero se apropriara do divino e, em nome dessa instituição, a vida concentrava-se nos ditames do Estado e da religião. O riso passa a apresentar uma finalidade de liberdade. O riso profanador e libertador do povo medieval é uma visão de mundo, possui um caráter ambivalente, degrada para dar lugar a um novo nascimento.

> Podemos concluir que o riso na Idade Média se constrói essencialmente a partir dos mais distintos modos de grosserias, de travestismos paródicos dos cultos oficiais, de coroações e destronamentos de bufões, que é consagrado rei pelo povo e depois devolvido ao ridículo. O cômico se encontra unificado, pela categoria acima citada, do “realismo grotesco”, com base no princípio do rebaixamento do sublime, do poder e do sagrado. Até o Renascimento, é justamente este espírito carnavalesco que encontramos na obras literárias cômicas, assim como gracejos, piadas, profanação do sagrado e violação de regras oficiais. Invertendo alto e baixo, prepara-se para a ressurreição, um novo começo depois da morte. O cômico medieval é, assim, ambivalente, trata-se de rebaixar, injuriar para dar início a renovação, a um novo nascimento (FERNANDES, 2010, p.19)

1.3 - O Renascimento e o riso

O Renascimento trouxe a rejeição da cultura oficial da Idade Média. Os humanistas

utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Na Renascença, há uma contradição entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso. Nesse periodo, que marca a passagem do fim da Idade Média para a Renascença houve muitas crises sociais.

Esse periodo está tomado por epidemias, a peste negra, recessão econômica, conflitos dinásticos e religiosos, que abalam a cultura e a sociedade. A Renascença conhece o rompimento da cultura medieval em três setores: o riso, o sorriso e o sério. Essas três atitudes se opõem, se condenam e se excluem mutuamente, finalizando a época em que podia ser devoto e gargalhar, pertencer a elite dos poderosos e rir. A sociedade deveria escolher seu campo: a austeridade sem falha dos reformadores religiosos, só recorrendo ao sarcasmo para atacar os vícios e os heréticos; o sorriso polido e superior do cortesão manejando a zombaria espiritual ou o riso barulhento encarando a vida como um carnaval.

> Assim como a sociedade, o riso apresenta mudanças. Nesse período, inicia-se o processo de enfraquecimento das fronteiras entre a cultura cômica popular e a literatura dita erudita. O riso mais lúdico dos séculos XII e XIII transforma-se num riso esbaforido, contestatório, amargo, condizente com a realidade da época. As diabruras, manifestações que ocorriam na Idade Média, multiplicam-se, tornando-se cada vez mais bufas e agressivas; tornam-se paródias sérias, em que o Diabo aparece como um alegre anfitrião. Satã, até o momento ridicularizado, adquire um sentido dúbio, sendo, por vezes, vítima de injustiças cometidas por Deus. Ao mesmo tempo em que se ri do pobre-diabo, o levam a sério (FERNANDES, 2012 p.20).

No século XVI, as pestes, as guerras e os massacres castigam de forma permanente a sociedade. A morte está por toda a parte. Por outro lado, na Renascença há um grande interesse no riso em seus vários aspectos, e sua importância na cultura da Renascença é revelada na “grande literatura”.

> Confinado aos gêneros populares da farsa e da comédia, durante a Idade Média, que só trataram de assuntos nobres – filosofia, teologia, história – com grade seriedade, eis que Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare o riso ascende ao estatuto filosófico. Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo, que pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura (MINOIS, 2003, p.293-294).

Segundo Fernandes (2012), o riso renascentista pode ser caracterizado por sua significação positiva, regeneradora e criadora. Foi neste período que esse riso universal e alegre se abre para a grande literatura. Na Idade Média, o riso viveu e se desenvolveu fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada, graças ao seu caráter extra-oficial. No

Renascimento, toda essa cultura é incorporada à literatura, às artes, sendo expressão de uma nova consciência. De acordo com Bakhtin (2008),

> A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2008, p. 57).

Bakhtin, na sua obra **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais**, acredita que o riso rabelaisiano é vivamente sentido, pois é um riso que deixa atrás de si o mundo medieval e suas crenças. Sua obra é marcada por um tom burlesco, endiabrado, pela exaltação do "baixo" corporal, ligado muitas vezes a funções biológicas que, apesar de muito engraçadas, não são otimistas.

Em Rabelais, encontra-se a morte que gera a vida. Suas histórias são cômicas, mas relatam um retrato da época. Nesse sentido, a gargalhada descompromissada mostra que é possível rir daquilo que mais tememos e menos conhecemos, e nesse sentido, que podemos então rir de tudo.

> Rabelais não nos poupa das truculências de seu tempo: pestes, guerras, massacres, churrasco dos heréticos. É a morte que gera a vida, como diria Bakhtin. Suas histórias são engraçadas até o momento em que nos damos conta de que estas são um retrato de nosso mundo. Nesse momento, a gargalhada descompromissada torna-se um riso de impotência resignada. Rabelais nos mostra que, se é possível rir daquilo que mais tememos e menos conhecemos – a morte –, podemos então rir de tudo. Por vezes, choramos e rimos da mesma coisa sem que percebamos (FERNANDES, 2012 p.22).

No século XVI, as lutas religiosas contribuíram para uma nova fonte de riso. Na Renascença, ele adquire novas dimensões pelo caráter fundamental dos riscos e pela violência dos confrontos. A aliança do riso e do ódio religioso dá sentido completo à expressão do riso diabólico. Quando o riso diz respeito ao sagrado, é sacrilégio e blasfêmia por atacar o próprio fundamento da existência. A interferência da derrisão na religião é considerada por muitos como um intolerável atentado ao sagrado.

Excomungados pelas autoridades civis e eclesiásticas, os comediantes escondem-se pelas praças e pelas cortes, pelos castelos e, inclusive, pelas igrejas, preservando a sua arte de representar. A Igreja reconsidera, com muita resistência, essa severidade no Concílio de Cartago. Os mimos e cômicos retomam a sua vida primitiva e errante, não parando de

representar, embora o clero continuasse a emitir decretos novamente cada vez mais violentos, levando os mimos a se especializarem em peças anticlericais.

> O riso na religião também foi terminantemente proibido, representando um atentado contra o sagrado. A partir desse momento, riso e fé são incompatíveis. Até mesmo o Concílio de Trento, em 1564, condenou os que se valiam de episódios e palavras da Bíblia em chacotas. Um outro documento — Tratado dos jogos e diversões que podem ser permitidos ou que devem ser proibidos aos cristãos segundo as regras da Igreja e o sentimento dos pais — publicado em 1686 por Jean- Baptiste Thiers, doutor em teologia, esclarece como o clero deve reprimir o riso. Nele são proibidos a festa dos bobos e qualquer tipo de escárnio contra a religião, permitindo apenas o sorriso discreto fora do trabalho ou em dia de descanso. (SILVA, 2010 P. 218).

O século XVI trouxe uma explosão de sentidos cômicos. Segundo Minois (2003), nesse século pode-se destacar o surgimento de vários gêneros, entre eles o macarrônico, o picaresco, o burlesco, o grotesco e o humorístico. Na Itália, o gênero macarrônico aparece com um beneditino, Teófilo Folego, que escreve aventuras ridículas e poéticas, que achincalhavam a lógica e os nobres sentimentos. Essa primeira literatura macarrônica também tem valor social e político, pois traz um riso ácido, corrosivo, que denuncia a miséria popular.

O riso picaresco corresponde aos espanhóis, trazendo um riso áspero, amargo e, às vezes, mórbido. “Se o cômico macarrônico é um jogo que termina em canções, o cômico picaresco é um jogo que termina em condenação à morte; a da humanidade. A vida é uma tourada, e o riso, o toureiro, mesmo que Cervantes tenha introduzido aí um pouco de sentimento, de ternura, de humor” (MINOIS, 2003 p. 302).

Ao lado dos gêneros italiano e espanhol, o burlesco aparece na França no século XVI - um gênero de cômico literário que seria classificado por impertinente, ligeiro, trivial, parodístico. O gênero burlesco vai agir como uma libertação de tudo que pesa sobre o indivíduo e a sociedade, às vezes de forma desenvolta e elegante, e outras, de forma grosseira. O Renascimento traz uma tomada de consciência da existência do humor que é capaz de ultrapassar as contradições da vida e da natureza, e tem na Inglaterra uma produção emergente do gênero humorístico.

> Não há ata de nascimento do humor. Um dia, dão-se conta de que ele existe, lendo Shakespeare, por exemplo. Não é o gordo Falstaff quem nos oferece uma das definições mais precoces dele: *a jest with a sad brow* (“uma brincadeira dita com ar triste”)[5]? É uma definição incompleta, por certo; mas um dos traços do humor é justamente ser indefinível. Pode-se pratica-lo, reconhece-lo, mas jamais descreve-lo. Não é de surpreender que esse instrumento pragmático, que permite ultrapassar as dificuldades – ou esquivar-se delas -, se tenha aclimatado, de início, na Inglaterra? “Otimismo triste ou pessimismo alegre”, ele reflete também as contradições desse

[5] SHAKESPEARE, W. Henrique IV, 2ª. Parte, v.1

> pais no século XVI, em particular o confronto entre puritanismo e alegria de viver da *Merry England*[6] (MINOIS, 2003 p. 304).

Nas comédias de Shakespeare, encontramos o riso jovial, recreativo e também a figura do homem e de sua condição humana. A loucura e o riso também são elementos marcantes da obra de Shakespeare. Para Minois (2004), a gargalhada ensurdecedora da Renascença termina com Shakespeare, por nos dar uma imagem mais completa da variedade e ambiguidade do riso. Para o autor, nas comédias de Shakespeare, certamente existe o riso fraco, jovial, recreativo, mas o riso autêntico e profundo está nos seus dramas.

> A vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia, e o "verdadeiro" riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico. O riso é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpreta-la, de ver o sentido, ou a falta dele. E todos os grandes, de Shakespeare a Hugo, viram isto: o homem é grotesco, a condição humana é grotesca. Todo ser, todo ato sublime ou horrível, possui seu lado derrisório. Ricardo III, a encarnação do mal, tem seu aspecto cômico quando ele toma consciência da própria iniquidade, da dissolução do seu ser, do qual fazia o centro do mundo...Incoerência , inconsistências da pessoa, da identidade, mesmo a mais consolidada, que se dissolve em sonho, que se dá cota de que a vida não é mais que um devaneio. " Meu reino por um cavalo!" como terminar de forma mais derrisória? (MINOIS, 2004 p.314).

Uma grade reação contra a gargalhada da Renascença se dá a partir da metade do século XVI, visado em primeiro plano, as manifestações sociais do riso popular. Os Carnavais e outras festas populares, são alvo de interdições por parte da Igreja e pelo poder civil. O cômico e o riso tornam-se suspeitos, pois se o riso é próprio do homem, então ele retrata um homem decaído. O riso no final do renascimento e no início da era moderna, mudam novamente os sentidos.

> ... o riso é a desordem, o caos, a contestação. Não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado. O recreio terminou. Para começar, que cessem todas as bufonarias populares que colocam o mundo do avesso! Cada um no seu lugar, cada um no seu posto, a serviço de Deus e do Rei! A aliança de uma igreja triunfante e de uma monarquia absoluta não poderia tolerar as turbulências sediciosas do Carnaval e da festa dos bobos. Mesmo o bobo do Rei não tem mais lugar ao lado de um soberano do direito divino, diretamente esclarecido pelo Espírito Sato. O riso deve também ser eliminado das altas esferas culturais e da espiritualidade, em proveito do solene, do grandiosos, do imponente, da nobreza. A hora é do majestoso. As regras da eloquência sagrada e civil expulsam qualquer recurso à brincadeira. A pastoral condena, rigorosamente, a derrisão, grave pecado contra a caridade – exceto quando visa aos inimigos da fé: a questão é debatida. A nova espiritualidade é austera. Dos

[6] "Merrie England" ou "Feliz Inglaterra", refere-se a uma utópica concepção de sociedade e cultura Inglesa com base em um idílico pastoral modo de vida, que foi supostamente prevalente em algum momento entre a Idade Média e o início da Revolução Industrial. Mais amplamente, ela conota tons nostálgicos, incorporando tais símbolos culturais como: a xícara de chá e o assado de domingo. Ela pode ser tratada tanto como um produto do sentimental nostálgico, imaginação e como uma construção ideológica ou política.

> calvinistas aos jansenistas, o tom não é gracioso, e até mesmo os jesuítas alinham-se pela severidade do ambiente. Depois de tudo, nós somos os condenados em potencial: não há de quem rir, a não ser para o diabo (MINOIS, 2004 p.318).

1.4 - O riso e o cômico

O filósofo Francês Henri Bergson (1980), realizou um dos mais aprofundados estudos sobre o cômico. Na obra **O Riso**, encontram-se reunidos três artigos de fundamental importância para a compreensão dos mecanismos da comicidade. Bergson salienta que o cômico é um fenômeno exclusivamente humano, destacando ainda que este é direcionado à inteligência. De acordo com o autor, as emoções seriam um obstáculo à produção do riso, sendo necessário uma "anestesia momentânea do coração" para que o cômico produza o seu efeito. O vetor essencial do pensamento deste filósofo consiste na ideia de que o riso tem uma função social (visa o aperfeiçoamento do Homem) e, por essa razão, o seu meio natural é a sociedade.

> Para compreender o riso, impõe-se coloca-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. O riso deve preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social. (BERGSON, 1980 p.14).

Para Bergson (1980) o riso é sempre grupal, sendo determinado por um conjunto de atitudes que são discriminadas e colocadas como desvios perante uma comunidade. A identificação de uma atitude cômica ou humorística aponta para o reconhecimento de gestos sociais que rompem com uma conduta ideal. Esse desvio é expresso no comportamento dos seres que são objeto de uma narrativa. Na maioria das vezes, a sua ridicularização decorre de uma parte do corpo enrijecida, de um tropeço em algum obstáculo ou na realização de um quiproquó[7].

O cômico é provocado pela não adaptação dos sujeitos a determinadas regras sociais, sendo o riso uma medida corretiva. Para Bergson, o riso é "comunicativo" e quem ri necessita de, pelo menos, um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado. "Ao rirmos de um homem cômico, determinamos, por outro lado, nossa relação com ele: receptividade ou exclusão. O riso pressupõe a determinação de grupos socioculturais e sutis relações entre eles. É um fenômeno social" (BERGSON, 1980 p.16).

[7] Expressão latina (Quid Pro Quo = uma coisa pela outra), em português significa "equívoco", "troca de uma coisa por outra", "confusão" ou "situação cômica". Na sua origem, era utilizada para se referir a um engano no uso de termos latinos em um texto.

Patrice Pavis, descreve o cômico como um fenômeno antropológico, que responde ao gosto do ser humano pela brincadeira e pelo riso. Para ele é uma arma social que fornece ao irônico, condições para criticar o seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Este autor relata que como gênero dramático, a comicidade centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. Para ele a mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação:

> O mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada e expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade. Ao contrário, diante da tragédia, o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia a qualquer crítica. A comédia tende "naturalmente" à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela o distanciamento é como que natural. A tragédia ao contrário, mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas. O trágico necessita de aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos provar e que poderíamos substituir por outras convenções. (PAVIS, 1999, p.61)

Bakhtin (1987) nos revela elementos que nos sugerem a importância do cômico para a sociedade. Segundo o autor, o elo entre o sério e o cômico já existia desde os primórdios da humanidade na vida social. De algumas investigações do folclore de povos primitivos, observou que os rituais sérios se misturavam com os rituais que parodiavam os mitos, os acontecimentos e os heróis que as comunidades cultuavam.

> ...nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram ,segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, "oficiais". Essa característica persiste as vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimonia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebra-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. (BAKHTIN, 1987, p.05)

Com a divisão de classes iniciou-se um processo que demarcava a diferença de direitos entre os indivíduos na sociedade. Determinadas formas cômicas deixaram de ser

autorizadas, só podendo ser executadas em determinadas situações. A partir daí, se consolidou uma cultura oficial, delimitando as condições de realização do riso. O espaço da subversão, da gargalhada, da chacota tendeu a restringir-se aos momentos festivos. A divisão do riso e do sério, da cultura popular e da cultura erudita começou a se intensificar, fazendo com que a comicidade fosse vista como uma expressão menor, inclusive no campo da cultura letrada.

De acordo com Propp (1992), o cômico explora o exagero para explicitar o ridículo expresso na figura humana. Assumindo esta perspectiva, o autor afirma que existem três formas de exagero que produzem o efeito cômico: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. *A* caricatura teria a função de captar a falha imperceptível e ressaltar um pormenor que demarca um alvo de crítica. Entretanto, alguns pontos positivos sobre a imagem construída são resguardados. A hipérbole é uma variedade da caricatura que ressalta exageradamente os aspectos negativos, não aproveitando nenhum aspecto positivo. Ela pode ser tanto heroizante como depreciativa. Geralmente, ela é utilizada como pilhéria com objetivos satíricos.

Já o grotesco consiste na forma mais extremada de exagero. Ele aumenta o alvo do relato em uma proporção monstruosa e explora construções artificiais e fantásticas, ocultando os princípios espirituais para produzir o distanciamento da realidade imediata. Tal elaboração é a forma preferida da comicidade manifestada pela cultura popular.

Para Propp (1992), os caracteres cômicos não existem por si só, eles têm relação com as atividades do homem no mundo social. Mesmo quando estamos rindo de um macaco em um zoológico, na verdade, não rimos do próprio animal, mas dos gestos que correspondem a determinados significados na coletividade humana. ...“O cômico, sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem” (PROPP, 1992, p.38).

Segundo o autor, no cômico não se pode levar em conta o estado de alma de quem estamos rindo. A estratégia utilizada para apagar aquilo que nos solidariza com o outro, em uma circunstância constrangedora, é colocada em jogo, e nesse sentido, evidencia-se uma perspectiva corretiva que isola a sensibilidade e exalta a criticidade. O caráter humano é apresentado em uma escala tipológica redutora: o pão-duro, o amante, a submissa, o deslumbrado, o obsessivo, etc. O modo como esses personagens reagem às situações apresentadas desencadeia atitudes extremadas, em defesa de um temperamento.

Nesse sentido, o cômico gera uma visão distanciada que não encontra um vínculo ou identificação, pois os personagens não expressam a complexidade humana (no que se refere à gama de sentimentos voltados para o campo existencial). Ao descrever o personagem que nos leva a rir, distingue-se duas formas de manifestação cômica: o tipo e a caricatura.

O Tipo é o personagem com características definidas, que representa um grupo social, "o avarento", "a viúva". O exagero do Tipo é o estereótipo, um personagem simples, mas sempre associado a algum comportamento ou imagem. Já Caricatura é o personagem com poucas e negativas características, que são realçadas para provocar o grotesco e o riso.

A distinção de Tipo e Caricatura nos ajuda a entender os elementos que permitem acentuar defeitos dos sujeitos sociais. Nós rimos do tipo social representado pelo personagem, identificando falhas humanas por ele manifestadas. Além disso, as fontes de comicidade tanto podem referir-se ao sujeito "de quem rimos", quanto à situação ou à maneira como o discurso é organizado e proferido.

> A essência da caricatura foi reiteradamente definida de modo convincente e correto. Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. (A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres. A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade de qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la.) (PROPP, 1992, p.89).

Podemos citar ainda os vários tipos de cômico, que surgem categorizados na obra de Bergson de acordo com uma perspectiva que faz residir a essência da comicidade na fusão entre o "mecânico" e o "vivente". Assim, o 'cômico das formas' resultaria essencialmente da rigidez adquirida por uma fisionomia e o cômico dos movimentos teria origem nas atitudes, gestos ou movimentos mecânicos com caráter repetitivo. Bergson associa a este tipo de cômico os artifícios usuais da comédia, referindo como exemplos "a repetição periódica de uma palavra ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenvolvimento geométrico dos qüiproquós" (BERGSON, 1980, p. 24).

O 'cômico de situação' resultaria da repetição insistente de determinada acontecimento ou da inversão dos papéis das personagens em uma dada situação. Poderia ainda resultar daquilo que Bergson designa como "interferência das séries", ou seja, uma situação seria cômica quando pertencesse em simultâneo a duas séries de acontecimentos independentes e ao mesmo tempo se pudesse interpretar em dois sentidos opostos.

Já o 'cômico de palavras' teria origem na aplicação à linguagem dos processos de "repetição", "inversão" e "interferência". Ligado a este último tipo de cômico, estaria ainda a

“transposição”. A paródia seria resultado de uma transposição do solene para o familiar. Por outro lado, o exagero resultante do processo de transposição da grandeza ou do valor dos objetos também poderia ser cômico. Bergson enquadra ainda neste processo a ironia e o humor, concebendo a linguagem como uma obra humana, considera ser essa a razão por que ela pode produzir efeitos risíveis.

Por fim, o ‘cômico de caráter’ derivaria essencialmente da falta de integração da personagem na sociedade e de algo semelhante a uma distração da própria personagem. Bergson termina o seu estudo sobre o cômico, descrevendo os efeitos do riso para a sociedade, como algo necessário e perturbador:

> Pareceu-nos que a sociedade, à medida que se aperfeiçoava, obtinha de seus membros uma flexibilidade de adaptação cada vez maior, que ela tendia a se equilibrar cada vez melhor no fundo, que ela expulsava cada vez mais para a sua superfície as perturbações inseparáveis de tão grande massa, e que o riso realizava uma função útil ao ressaltar a forma dessas ondulações. É assim que as vagas se batem sem trégua na superfície do mar, enquanto as camadas inferiores conservam uma paz profunda. As ondas se entrechocam, se opõem, procurando equilíbrio. Uma espuma branca, leve e alegre segue-lhe os contornos cambiantes. Às vezes a onda que foge deixa um pouco dessa espuma na areia da praia. O riso nasce assim como uma espuma. Ele assinala, no exterior da vida social, as revoltas da superfície. Ele desenha instantaneamente a forma movente desses abalos. É também uma espuma salgada. Como a espuma salgada, ele crepita. É a alegria. (BERGSON, 1980 p.101).

Na história das sociedades, a comicidade e o riso fizerem sempre presença. Eles atravessaram séculos acompanhando as muitas mudanças sociais. Estiveram nas festas medievais carnavalizando e expurgando o medo e a morte, satirizaram e criticaram a sociedade por meio da derrisão. Por serem poderosos meios de contestação da ordem, já foram proibidos, condenados, perseguidos e até amaldiçoados.

Renasceram e foram novamente cultuados como sátira e crítica, política e religiosa. Se aproximaram da literatura, das artes e da filosofia e foram considerados por muitos como instrumentos revolucionários. Com alta possibilidade de uso crítico, o riso e a comicidade sempre estarão presentes nas sociedades e como são vivos e mutáveis, continuarão questionando as ordens e se aproximando das relações sociais e de poder de maneiras distintas.

Capítulo II - PARA COMPREENDER O CLOWN

Como vimos, a comicidade e a crítica sempre estiveram presentes na atuação dos personagens cômicos. Ancestrais do clown, os bufões, bobos da corte e a Commedia Dell' Arte violavam as regras sociais e conseguiam, por meio de seus corpos cômicos, uma comunicação que escapava ao controle social. Para entendermos a figura do clown e dos personagens clownescos, precisamos entender sua relação com esses outros personagens, que se destacam no universo cômico e contaminaram os clowns na construção da comicidade e da crítica.

2.1 - Os Bufões

As origens do bufão remontam à comédia grega do século IV a.C. A paródia político-social, o humor, a ironia e a transgressão definem a posição do bufão como aquele que engendra dramas de ruptura social através de um tratamento burlesco do sagrado. Representa a ambiguidade. Em razão de sua singularidade, seu nascimento é escandaloso, sua força sobrenatural, é um palhaço risível e, ao mesmo tempo, um herói. Dispõe de licença absoluta e pode violar todo tipo de interdito; tem o direito de ser insolente. Ele é liberto por delegação, uma vez que não se pode reprimir suas transgressões. Altera a ordem por meio da teatralização.

De acordo com Burnier (2001), o bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente, tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas ou órgãos genitais exacerbados. Podem ser gigantes ou anões e suas deformações são como a somatização das deformações humanas, das dores da humanidade.

> O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora (BURNIER, 2001, p.216).

Figura 1 – Bufões na Idade Média

Fonte: http://ohistoriadoreotempo.blogspot.com.br/2013/02/da-carnis-levale-outros-espacos-sociais.html

Os bufões, por proteção e amparo, andam em bandos e, geralmente, têm um líder. Quando estão em perigo ou na iminência da morte, com rapidez mudam o sentido do seu discurso e se dispõem a sorrir para aqueles que desprezam. O bando representa um só corpo, como se cada bufão fosse parte de um mesmo organismo. Quando um membro do bando é agredido ou acariciado, todo o bando reage ou sente coletivamente. Ele tem força com o bando, solitário ele é frágil, facilmente exposto à humilhação da sociedade.

Para Pavis (1999), os bufões são representados como a vertigem do cômico absoluto, um princípio orgiástico da vitalidade e da desforra do corpo sobre o espírito. A sua imagem se iguala a um louco e um marginal, e este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia.

> Sua fala como a do louco é proibida e ouvida. Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem o seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu gracioso; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto; Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá se vai seguindo o seu caminho tranquilamente. Como aqueles bonecos de plástico chamados de “joão-bobo”, o bufão nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpa-lo ou fazer dele bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se recusa a pagar pela coletividade, e que nunca se fazer passar por outro (sempre mascarado, é o revelador dos outros e nunca fala em seu próprio nome, e nunca assume o papel sério dos outros, sem incorrer em

> sua perda). Como Arlequim, o bufão guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis e simiescas. (PAVIS, 1999 p.34).

> A imagem do bufão não se encontra presente apenas em sociedades ditas primitivas, como a tribo africana dos Zuni ou os Taulipang e Arekuna, que possui o Makunaíma por herói. Entre nós sua figura é encontrada em jogos, como o coringa do baralho, trajando vestimenta de bobo da corte; ou então nas cartas de tarôt em que aparece como o Louco, aquele que brinca com as aparências e a realidade escondida. Não possui uma posição fixa, uma vez que, onde quer que esteja, comete erros, desordena o jogo (FERNANDES, 2012, p.37)

De acordo com Balandier (1982), deve-se enxergar mais longe a função real do bufão. A sua figura demonstra que as classificações impostas pela sociedade e pela cultura podem ser confusas. Assim, ele parece destruir para reconstruir de modo diferente, criando na desordem. Ele apresenta uma imagem adoidada e heroica da aventura individual, conduzida fora das convenções sociais.

> Já foi frequentemente notado que ele lidera por procuração. Seu espetáculo ironiza em todas as suas manifestações, sendo uma força sacrílega por excelência, a que ninguém ou nada resistem. Seus excessos derrubam as censuras mais constrangedoras, por vezes até o extremo da obscenidade e da violência "selvagem". Ele pode ser chamado de "grande sacerdote dos rituais psicológicos atualizando e controlando as energias individuais domesticadas pela sociedade. A transgressão é limitada pelo ritual, não se confundindo nunca com a orgia (BALANDIER 1982, p.30).

Figura 2- Os três bufões do carnaval - 1642

Fonte: Fonte: http://ohistoriadoreotempo.blogspot.com.br/2013/02/da-carnis-levale-outros-espacos-sociais.html

Segundo Carmona (2004), os bufões exercem sua crítica por meio da paródia. Em cena, fazem a caricatura do opressor em situações nas quais acentuam algum traço cômico que possa desmoralizar ou fragilizar a pessoa parodiada. Com o objetivo de viabilizar a identificação do tipo parodiado na caricatura, primeiro utilizam o recurso da mimese ou imitação, e depois exageram grotescamente algum aspecto físico ou de comportamento da figura parodiada, a fim de denunciá-la.

Para Carmona (2004), o bufão tem como interesse a denúncia sutil e inteligente dos poderosos opressores, e não discrimina nem ofende os oprimidos, pois faz parte deste grupo e conhece suas dores e mazelas.

> Assim o bufão faz descer do castelo, altar ou plataforma os ricos, santos ou políticos e lembra ao público que são mortais e perecíveis, que têm paixões humanas e geralmente não seguem a conduta que pregam, desestabilizando desta forma a permanência dos grandes dogmas. Isto é feito e amparado pela leveza de um jogo indireto e hábil com a plateia, a qual geralmente não percebe que está sendo criticada, ou vai se dar conta mais adiante. A empatia é estabelecida porque este ser, apresenta-se como inferior, subalterno, servil ou louco, o que o autoriza a ousar discursos ferinos contra quem o assiste e continua julgando-se superior (CARMONA, 2004, p.178)

Para Lecoq (2010), os bufões representam a sociedade e, a partir dessa representação, todos o temas são possíveis. Da guerra à televisão, todos os temas da atualidade seriam possíveis para a paródia do bufão. Nesse sentido, apresenta-se como um libertador de tensões, rompendo com a ordem social. Ele se encarrega em desordenar, indo na contramão da ordem proposta por sacerdotes e chefes. A transgressão do bufão é a sua liberdade para satirizar e criticar.

2.2 - A *Commedia dell'Arte*

A *Commedia dell'Arte* italiana surge nos séculos XV e XVI. Era uma típica forma de teatro do Renascimento e se distinguia das formas de atuação conhecidas até então por apresentar unidades próprias de tempo, espaço e ação. Era baseada em um roteiro ou *canovaccio*, que não possuía texto estruturado, para que os atores pudessem improvisar. As entradas e saídas dos atores, os monólogos e os diálogos estavam indicados. Havia, neste contexto, personagens fixos e situações codificadas que facilitavam o jogo espontâneo da improvisação. Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias, cujas linhas revelavam o caráter pessoal de cada um.

> A *Commedia dell'Arte* antigamente denominada *commedia all improviso, commedia a soggeto, commedia di zanni*, ou na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII que esta forma teatral existente desde meados do século XVI, passou a se denominar-se *Commedia dell'Arte* – a arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. (PAVIS, 1999 p.59)

Segundo Lopes (1990), havia muita música, canto, dança e principalmente, trabalho corporal, e era uma forma de teatro realizada por atores profissionais. O termo '*dell'Arte'* é usado em contraposição à comédia erudita (forma de teatro escrito e representado por amadores, inspirado em temas clássicos). As máscaras exerciam um papel fundamental nessa forma de teatro, e como o próprio termo '*Commedia dele maschere'*, que é sinônimo de *Commedia dell'Arte*, confirma essa importância. As principais máscaras que denominavam os personagens eram:

1- *Pantalone*: também chamado de "o Magnífico" em seu período de esplendor, representa o veneziano decadente, roído pela sua avareza e dotado de veleidades amorosas, as quais não correspondem ao seu físico.

Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/pantalone.html

2- *Dottore*, era a personificação do pedantismo dos intelectuais da época. Reflete o gosto popular da época pelos erros clássicos em latim e os “quiproquós” que deles se originavam.

Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/dottori.html

3- *Capitão-Mata-Mouros*, baseava-se no soldado fanfarrão e covarde, era metido a valente, gostava de descrever suas glórias nas batalhas. Porém, mostrava-se covarde na hora de testar sua coragem. É galanteador. Seu nome é uma sátira que os italianos na época, faziam aos espanhóis, dos quais não gostavam. Matamoros remete à invasão da Espanha pelos mouros.

fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/captain.html

Havia também *os Zannis*, aos quais cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Existiam dois tipos distintos de *zanni*: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade, era capaz de enganar os patrões. O segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, havia certa "contaminação" de um pelo outro. O primeiro *zanni* é mais conhecido como *Brighella,* e o segundo, como *Arlecchino*, conforme abaixo:

1- *Brighella:* depois dos senhores da *Commedia dell'Arte*, vem os criados *zanni*, como eram chamados. Eram camponeses simples, originários de Bergamo, cuja ingenuidade era frequentemente ridicularizada. *Briguella*, um dos numerosos *zanni*, tem uma máscara ameaçadora, de olhos oblíquos e cínicos, nariz em forma de gancho, pode ter bigodes e barba. É violento e capaz de fazer as piores tramóias para prejudicar os outros.

Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/brighella.html

2- *Pulcinella*, que às vezes era servo, outras patrão, pode ser dono de albergue, padeiro, camponês ou comerciante.

Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/pulcinella.html

3- *Arlequim ou Arlecchino*: astuto e sensual. A máscara sugere, às vezes, um gato ou um sátiro. O termo *Arlecchino* nasce de um personagem medieval: Hellequin ou Helleken, que se torna posteriormente, Harlek-Arlekin. Ou um demônio, também citado por Dante: Ellechino. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoniado, arrogante, torpe e principalmente zombeteiro, um elaborador de troças e trapaças.

O primeiro *Arlecchino* não usava máscaras, tinha o seu rosto pintado de preto, com garatujas vermelhas. Somente em uma época posterior, surgirá em público com uma máscara de couro marrom.

Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/harlequin.html

Segundo Dario Fo (2004), o rei Henrique III, ficou literalmente apaixonado por esse gênero de teatro, entusiasmado também pela loucura de *Arlecchino*, de Tristão Martinelli. O rei convidava-o sempre à corte e lhe oferecia presentes e afeto. Até os filhos de Martinelli foram batizados pela rainha. Desse modo, aproveitando-se de tamanha simpatia, seu *Arlecchino* atacava com insultos satíricos de relativo peso, políticos, aristocratas, com a segurança de passar impune.

> Essa sátira política inserida na *Commedia dell'Arte* é um fato desconhecido inclusive por diversos pesquisadores especializados. No tempo de Molière, Biancolelli (o segundo Arlecchino) tinha o costume de colocar temas e situações embaraçosas em cena, como o problema da prática da justiça e da injustiça. Existem dois argumentos nos quais *Arlecchin*, apresentava-se respectivamente, como juiz corrupto e um inquisidor simultaneamente fanático e hipócrita (FO, 2004, p.82-83).

Por volta de 1675, os cômicos dell'Arte italianos, foram obrigados a abandonar a França por um breve período, pois a sociedade francesa não suportava a sua crítica satírica contra os maus costumes, as hipocrisias e o jogo sujo da política. "O poder não resiste à risada...dos outros...daqueles que não possuem poder" (FO, 2004, p.83). Durante a Contra-Reforma, os cômicos dell'Arte foram duramente perseguidos pela igreja. O cardeal Carlo Borromeo, atuando no norte da Itália, dedicou-se a uma ação de redenção dos "filhos de Milão", fazendo uma nítida distinção entre arte – força máxima de educação espiritual – e teatro – manifestação do profano e da vaidade.

Segundo Dario Fo (2004), em uma carta endereçada aos seus colaboradores, o cardeal escreve que, preocupado em extirpar a erva daninha, enviou à fogueira os textos com discursos infames, para apagá-los da memória dos homens. Ele não hesitaria em perseguir os autores desses textos e os cômicos, que por meio de sua comicidade espalhavam os veneno do demônio.

> O grande êxodo dos cômicos dell'Arte aconteceu no século da Contra-Reforma, momento em que se decretou o desmantelamento de todos os espaços teatrais. Em 1697, o papa Inocêncio XII, pressionado pelos setores mais retrógrados da burguesia e dos expoentes máximos do clero, ordenou a destruição do Teatro de Tordinona, cujo palco, segundo os moralistas, tinha registrado o maior número de apresentações consideradas obscenas (FO, 2004, p. 105)

A maior parte das companhias, especialmente as mais prestigiosas, precisaram partir e mostrar o seu trabalho em outros países europeus, acontecendo uma verdadeira diáspora dos cômicos. Inicialmente, a maior dificuldade era a comunicação, pois nem todos conseguiam se fazer entender com clareza e perfeição. Dessa forma, levaram ao extremo o jogo mímico, inventando meios para alcançar o máximo entendimento com o público. Esses procedimentos

cômicos eram chamados de *lazzi* (laços). Hoje são chamadas de *gags*, ou seja, uma série de intervenções, incluindo paradoxos, em meio a quedas e tombos desastrosos.

Essas companhias triunfaram em toda a Europa, percorrendo países como a Dinamarca, Holanda, Bélgica, Inglaterra e Rússia. As andanças desses grupos, enriquecidos por uma imensa bagagem adquirida nos encontros com outras culturas, apresentaram novas situações cômicas e novos personagens. O material desenvolvido pela *Commedia dell'Arte* verteu em grande parte para outros gêneros cômicos.

2.3 - Os clowns

Quando o oficial inglês Philip Astley criou o seu espetáculo de equitação e resolveu colocar malabaristas para atrair mais público, foi nas feiras, em meio aos saltimbancos que ele vai descobrir seus artistas. Nesse período, 1770, as feiras eram enormes eventos que duravam meses e tinham espaços permanentes para apresentação de espetáculos. Alguns historiadores consideram o teatro de Philip Astley (nessa época, ainda não existia o termo circo) como o início do circo moderno.

Esse novo espetáculo arrebatou multidões e se multiplicou pela Europa e, logo depois, na América. Apresentava malabaristas, equilibristas, contorcionistas, músicos excêntricos, domadores de feras amestradas, e tinha teatro também. Nesses espetáculos, a palavra estava proibida. Havia uma lei na França, que foi transformada em regra no resto da Europa, que só permitia a fala nos teatros autorizados para tal. Era uma lei protecionista, exigência dos atores protegidos pelo Rei, que não queriam sofrer concorrência dos artistas de feira. Essa lei só foi extinta na segunda metade do século XIX, e a ela, se deve o grande desenvolvimento da mímica e das pantomimas.

> Diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos eram permanentes e se instalaram apenas nas grandes cidades. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia. A apresentação equestre que deu origem ao circo que se conhece nada tinha de popular.(...). Urbano por excelência, em sua origem o circo veio a ser uma maneira de expandir o encanto pela equitação para o novo público burguês (BOLOGNESI, 2003, P.34).

O clown já existia na Europa, antes mesmo do circo de Philip Astley; a sua figura cômica já reinava nas pantomimas dos teatros ingleses. As primeiras referências ao clown, constam do século XVI, na Inglaterra, quando os espetáculos de Mistérios e Moralidades -

baseados na vida dos santos - incorporam um personagem cômico: o rústico. Anteriormente, a comicidade ficava a cargo do Diabo e do Vice, personagens que representavam as fraquezas humanas. O clown é da linha genealógica dos bobos e bufões, dos arlequins e polichinelos, dos saltimbancos e dos pícaros espanhóis.

> O clown ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da Commedia dell'Arte. Nas festividades religiosas e nas apresentações populares da Antiguidade havia alternância entre o solene e o grotesco. Esse é um fato comum entre os povos distintos: dos gregos até os aborígines da Nova Guiné, passando pelos europeus da Idade Média ou pelos Iamaístas do Tibete" (BURNIER, 2001 p.206).

O Clown se traduz por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. Para Castro (2005),

> O clown é uma palavra inglesa derivada de colonus e clod, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa colono. Clown é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. De início, o sentido era apenas o de roceiro, mas a conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e clown passa a identificar um roceiro estúpido e bronco. (CASTRO, 2005 p.51)

Para Masetti (1998),

> Clown, no inglês, está ligado ao termo camponês "clod", ao rústico, a terra. Já palhaço vem do italiano "paglia" (palha), usada para revestir colchões: a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo tecido grosso e listrado do colchão. Outra origem é "palhaço" na língua celta, que originalmente designa um fazendeiro, um campônio, visto pelas pessoas da cidade como um indivíduo desajeitado e engraçado (MASETTI, 1998 p.18).

Com as revoluções comerciais ocorrendo na Europa do século XVIII, as mudanças nas práticas culturais foram grandes. A substituição das oficinas artesanais por um processo mecanizado ia alterando os modos de produção e consumo, e as feiras foram, aos poucos, perdendo seu espaço e deixando seus artistas sem trabalho. A cultura popular foi se adequando às novas formas de exploração comercial, e o divertimento, que antes acontecia na praça, começa a se organizar visando novos espectadores, vistos também como compradores de diversão.

> Assim, o circo que se firmou no século XIX, se desenvolveu em meio aos Estados Nacionais e a uma sociedade comercial, em nada se assemelhando ao inicial espetáculo com cavalos ou com as apresentações que ocorriam nas feiras. O circo, de sedentário passou a nômade, e a rigidez dos espetáculos cedeu lugar à diversidade. Entram em cena as artes cênicas, impulsionadas pelo romantismo de subversão. Os

> românticos objetivavam libertar-se das correntes da lógica e das técnicas de criação clássicas. Inspirados em Shakespeare, buscavam na imaginação, no lirismo, o norte para a criação artística. Assim, as barreiras entre o trágico e o cômico seriam abolidas, podendo a oposição riso e lágrima, corpo e alma, ser trabalhada (FERNANDES, 2012 P.42).

De acordo com Bolognesi (2003), o espetáculo circense, nascido na junção da arte equestre com outras formas de espetáculos das feiras e dos saltimbancos, vai inserindo-se no terreno romântico, porque conseguiu a confluência de dois dos mais caros ideais do romantismo, pois na crença romântica estariam as raízes da identidade de um povo e de uma nação: 1- a exaltação do nacionalismo; e 2- a retomada e valorização das formas populares de espetáculos.

> O circo também manifesta sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo, ao contrário da valorização dos atos intelectuais do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia Humana, quer seja pela via do sublime quer pela via do grotesco (BOLOGNESI, 2003, p.44).

O espetáculo circense voltou-se para o riso e para o cômico, valorizando o corpo, o indivíduo, ao contrário da valorização clássica dos atos do espírito. No circo, o fracasso no desempenho artístico não pertence ao reino da ficção. A queda do acrobata é real e não ilusória. O suspense e o temor sentidos na apresentação de cada número dão lugar ao riso, vindo pelo corpo grotesco do palhaço, que satiriza o sublime, tendo por objetivo buscar a gargalhada da plateia.

Segundo Bolognesi (2003), foi a partir de 1864 que o corpo do palhaço ganhou novos contornos, tendo uma readaptação de antigas formas de manifestação cômica, especialmente a dos mimos desempregados. “Essa adaptação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito” (2003, p.71).

Kasper (2004) complementa que, com a criação da dupla de clowns e das entradas clownescas, o encontro desses muitos elementos entre os dois cômicos populares da época e de outras épocas, criou-se um “gênero” que, até então, era inexistente. Nesse sentido, essa criação – a dupla de clowns (branco e augusto) e suas atuações específicas - era realmente uma criação própria do circo.

> Em 1865 ou 1864, dependendo da fonte, os artistas circenses obtém o direito a palavras que lhes estivera negado, tendo si privilégio dos artistas de teatro oficial. Pouco tempo depois , é criado o augusto. A respeito do nascimento do augusto, existem várias ledas. Apresentaremos a dos Fratellini, mas entendida como lenda. Não há concordância entre os autores a respeito. Vejamos a versão de Gustave, o pai dos clowns que compunham o trio Fratellini: "Uma noite de 1864, Tom Belling, vulgo augusto, contratado em um circo berlinense, tropeçou caindo do picadeiro. O público, acreditando que esse incidente era proposital, ri e pede: *Auguste! Dumm! Dumm* quer dizer idiota em alemão. No dia seguinte, Tom Bellig exagerou seu aspecto, maquiou-se e emprestou um traje de ajudante de picadeiro, muito grande. Recomeçou, propositadamente, a cair. A partir dessa época, houve o clown branco e o clown augusto (KASPER, 2004 p.117).

Com o desenvolvimento dos circos por toda a Europa, a figura cômica do palhaço foi se transformando. Cada artista foi dando sua contribuição e criando um personagem tão característico, que passou a ser o símbolo maior do circo. A polarização formou-se por um tipo dominante (o clown branco) e um tipo dominado (o clown augusto). A arte do palhaço pode ir além do universo das habilidades circenses e uma variedade de manifestações populares se abriu para o circo.

Figura 9 - O Clown branco - Filme I Clowns – Direção Federico Fellini - 1970

Fonte: http://saladadecinema.com.br/2014/10/29/cine-classicos-os-palhacos/

> A partir de meados do século XIX os interlúdios cômicos foram se firmado até se torarem uma parte essencial do espetáculo de circo. O clown cada vez mais distanciava-se da atuação voltada para os palcos dos teatros e se especializava na *performance* circense, buscando o tom parodístico e jocoso das várias habilidades que o circo apresentava. Paulatinamente, foi se firmando a distinção entre os excêntricos e os clowns "shakespearianos" . A categoria dos primeiros inclui todos aqueles que usavam das proezas circenses para alcançar o cômico, tais como os clowns acrobáticos, os equilibristas, malabaristas etc., incluindo os clowns musicais. Os "shakespearianos", ou "falantes", se firmaram na dupla clown branco e augusto (BOLOGNESI, 2003, p.72).

Figura 10 - O Clown augusto - Filme I Clowns – Direção Federico Fellini - 1970

Fonte: http://saladadecinema.com.br/2014/10/29/cine-classicos-os-palhacos

Para Burnier (2001), o clown branco pode ser considerado como o intelectual, uma pessoa cerebral ou mesmo a encarnação do patrão. Ele tradicionalmente tem o rosto branco e está sempre pronto para ludibriar seu parceiro em cena. O augusto é considerado como ingênuo, bobo, o emocional e que tem boa-fé. Ele está sujeito ao domínio do branco, mas geralmente, consegue driblar as peripécias do seu parceiro, se dando melhor do que ele nas situações. Fellini (1986), em seu filme "I clowns", define assim a dupla de clowns:

> O branco é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis. Eis que em seguida surge o aspeto negativo da questão. Pois dessa forma o clown branco se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer.

> Então o augusto, que devia sucumbir ao encanto dessas perfeições, se não fossem ostentadas com tanto rigor, se rebela. Vê as lantejoulas cintilantes, mas a vaidade com que são apresentadas as torna inalcançáveis. O augusto, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua. Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto. O clown branco e o augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, e até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, divididos, separados. A guerra contínua entre o clown branco e o augusto não se deve ao fato de presenciarmos a algo que se liga à nossa própria incapacidade de conciliar as duas figuras. Com efeito, quanto mais procures obrigar o augusto a tocar violino, mais ele dará soprinhos com o trombone. O clown branco ainda pretenderá que o augusto seja elegante. Mas quanto mais autoritária seja essa intenção, mais o outro se mostrará mal e desajeitado. É o apólogo de uma educação que procura pôr a vida em termos ideais e abstratos. Como outra versão do par, também podia citar a famosa antítese popular chinesa entre ying e yang, o frio e o sol, a fêmea e o macho, todos os possíveis contrastes. Podia-se falar de Hegel e da dialética, acrescentar que os augustos são, mais justamente, uma imagem subproletária do pátio dos milagres, com desnutridos, disformes, marginais, capazes talvez de revoltas, não de revoluções. É provável que o povo sempre os tenha tratado com confiança por causa de sua condição miserável, sentindo-se familiar ao abismo. (FELLINI, 1986 p. 201)

Assim como na Europa, também nos Estados Unidos surgiu um tipo de cômico resultante de fatores sociais. A Guerra de Secessão deixou milhares de pessoas desabrigadas, vagando pelas ruas. Essa situação de miséria deu origem ao *tramp*, figura rústica e marginalizada, que ocupava a margem do picadeiro, refletindo a sua origem social.

Um processo parecido ocorreu na Rússia. Na revolução de 1917, os palhaços russos abandonaram as características ocidentais e partiram em busca de um novo corpo, em consonância com a época. O clown torna-se politizado e perde, quase por completo, sua maquiagem. Podemos citar *Moscou em Chamas*, pantomima de Maiakóvski de 1920, como exemplo significativo desta busca por novos caminhos.

Nesta obra, a arte circense foi dramatizada e serviu de suporte a um espetáculo que se reporta a circunstâncias históricas. No espetáculo, encontramos no trapézio voador um operário militante sendo perseguido por policiais (caracterizados de palhaços) que, em sua perseguição enrolam-se de modo cômico em suas pistolas e espadas. Para Bolognesi (2003),

> ...a transformação da prática artística centrou-se na pesquisa e na recuperação dos diversos momentos da história das artes e do teatro e também no desenvolvimento de novas técnicas. O intuito era romper com os padrões vigentes, que no teatro centravam-se em torno do naturalismo, para poder alcançar o contorno explícito da política. Tratava-se, naquele momento, de politizar a arte, e a principal opção para se alcançar essa meta foram a transformação e a superação das técnicas artísticas, aliadas aos temas que a nova sociedade imprimia (BOLOGNESI, 2003 p.78).

O clown também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Suas roupas, seus nomes, sua maquiagem, seus gestos, falas e traços que o caracterizam, sugerem a falta de compromisso com qualquer estilo de vida. São seres ingênuos e ridículos, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhes confere o "poder" de zombar de tudo e de todos impunemente. O princípio do cômico, presente na cultura popular medieval renascentista, apareceu no cômico circense, basicamente fundamentado na figura do clown. Para Dario Fo (2004),

> Os clowns, assim como os jograis e os cômicos *dell´Arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente a questão que abordam constantemente é saber quem manda, quem grita. No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultante o eterno submisso, a vitima, como acontece na *Commedia dell'Arte;* ou dominar, assim surge a figura do patrão, o clown branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes...mas, normalmente, se viram (FO, 2004 p. 305).

2.4 - O clown e a comicidade

O clown é importante na ligação entre o circo e o teatro. A aproximação do espetáculo circense com os teatros da Inglaterra, especialmente os londrinos, possibilitou a depuração de um tipo cômico e um modo cênico de representação muito particular. No século XIX, o palhaço foi definitivamente incorporado ao picadeiro, a ponto de ser considerado até hoje como a "alma" do circo.

Seu corpo cômico tem uma agilidade capaz de explorar a confluência entre a interpretação dialógica e outras linguagens artísticas. Com isso, a sua expressividade é estendida à experiência poética. Para entendermos a sua critica, temos que transferir esta análise para o processo de construção e recepção do espanto no espetáculo circense e suas ações. A comédia clownesca pode ser tomada como uma continuidade, na época burguesa, da tradição cômica popular, pois exige do ator um desempenho cênico que confere ao corpo um lugar essencial.

No início, a atuação dos clowns dava-se sob duas modalidades: (1) a paródia das proezas circenses e, neste caso, eram denominados excêntricos; (2) os esquetes montados pelos chamados 'clowns de cena', sob o signo da pantomima. Estas pantomimas ganharam vida própria e se desenvolveram com um caráter essencialmente cômico, exclusivo dos

clowns, que foram posteriormente denominados como entradas ou gags. Elas são esquetes cômicas de cenas curtas, que geralmente apresentam uma situação cômica, de duração rápida e interpretada por um número pequeno de atores.

Com o declínio dos cavalos nos espetáculos circenses, as primitivas cenas clownescas, que já alcançavam estatuto próprio, receberam a participação decisiva de uma polaridade recorrente até hoje: o clown branco ganhou a companhia do augusto, expandindo as possibilidades de exploração do cômico grotesco, contrapondo-se ao sublime que provinha das ações acrobáticas e de outras performances que aconteciam no espetáculo circense.

Dos tipos cômicos anteriores, os clowns herdaram a forma de representar com o improviso, juntamente com outros elementos prévios que dão contorno ao jogo cênico. O primeiro deles é o roteiro das gags, que demarca os números e situações cômicas, quer seja na fala propriamente dita, ou na ação corporal. O outro, igualmente importante, diz respeito à própria personagem-palhaço e suas características essenciais (enquanto tipo cômico universal) e particulares (expressando subjetividades próprias a cada ator e personagem).

O clown não tem um olhar cartesiano, lógico ou matemático, e sim o olhar da imperfeição e do erro. A sua atuação é reveladora porque é isso que traz à cena. Ele só existe porque o ser humano é ridículo. De acordo com Fellini,

> "O clown encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto; ele é o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe. É a sombra". (FELLINI, 1986 p.119)

A construção do clown obedece a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar-se às características tipológicas do clown, oriundas da tradição dos bufões.

De acordo com Bolognesi (2003), a síntese desses universos propicia ao palhaço características que se manifestam de forma particular. Ou seja, cada palhaço é único. O clown, então, tem uma configuração especial: opera a partir de tipos genéricos, mas confere ao tipo eleito uma caracterização individual. Essas características individuais vão se adequando a um tipo determinado e se materializam no corpo do ator, acompanhados do figurino e da maquiagem.

Figura 11 - Dupla de palhaços - Grupo La Minima – São Paulo

Fonte: http://www.laminima.com.br/site/

A crítica do clown se faz pelas suas ações, pelo seu corpo, que é disforme e permeado de trejeitos, com exposição do ridículo através da exploração dos limites, deficiências e aberrações. Ao conservar o intento da paródia, que era atribuição dos primeiros clowns circenses, o clown conquistou a liberdade de expor o corpo desajustado preservando e explorando algumas ações físicas, que têm no grotesco e no ridículo o seu mais alto ideal crítico, expor a miséria que a sociedade desejava esconder.

Figura 12 - Espetáculo de clown: Cravo, Lírio e Rosa – Lume Teatro

Fonte: http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos/cravo-lirio-e-rosa

Diante de um mundo utilitário, revestido de valores de uso e de troca, o corpo grotesco do clown pode perfeitamente explorar o sem sentido, especificando uma ação viva que também é a célula crítica das suas ações. O clown possui uma especificidade e uma complexidade muito própria.

O Lume[8] - Núcleo de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas, trabalha, dentre outras, a pesquisa sobre o universo do clown. Para o Lume, o clown é a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa, e se o clown busca essa sinceridade e a corporeidade do seu ridículo e de sua ingenuidade, então o ator deve, também, mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo.

Esse corpo e a caracterização individual permitem ao ator trabalhar com o seu clown em um estado orgânico, que o leva a agir com uma lógica própria, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço,

[8] O Lume é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade Estadual de Campinas, cujas origens vêm da experiência de Luis Otávio Burnier (1956-1995) em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa. Em 1985, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti estabeleceram o Lume. A partir de 1994, o Lume aumentou sua equipe de trabalho com a chegada de novos atores-pesquisadores: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e, a partir de 1998, Naomi Silman.

com os objetos ao seu redor, com o seu figurino, com os outros clowns e com a plateia, revelando na cena e nas suas ações, de modo particular e único de jogar.

Figura 13 - Clown augusto em cena - Filme I Clowns – Direção Federico Fellini - 1970

Fonte: http://saladadecinema.com.br/2014/10/29/cine-classicos-os-palhaco

Em cena, o clown trabalha triangulando com o outro clown e sua plateia, e desse modo, desenvolve sua capacidade de jogo e relação. Outra característica importante do clown está relacionada à sua máscara. “O nariz vermelho é considerado a menor máscara do mundo” (BURNIER, 1994, p. 212). Luís Otávio Burnier, em sua tese, expõe a relação entre o clown e a máscara:

> A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satíricos que ele sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje em Bali, na Tailândia e na Índia, por exemplo, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como os processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como, por exemplo, nos ritos de passagem da adolescência para a

> vida adulta (onde o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão às sociedades secretas como a maçonaria, o clown, por também ter uma máscara (o nariz é a maquiagem), passa por algo similar. Ser um clown significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma família. Um clown, quando olha nos olhos do outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro clown sabe o que é. Neste sentido podemos falar de uma família de clowns (BURNIER, 1994, p. 256).

Para Machado (2005), diferente de um personagem por meio de uma dramaturgia teatral convencional, o clown e sua máscara conferem ao corpo do ator, antes de tudo, uma fisicalidade que expressa as características e o modo de estar no mundo. O clown se desenvolve a partir dos desafios a que o ator se submete, com sua exposição do corpo ao ridículo, ao jogo com os outros corpos, à sua capacidade de comunicação.

> O processo de criação do clown particulariza-se por enfocar o corpo do ator. As habilidades perceptivas consistem em o ator perceber as mudanças físicas que o uso da máscara traz. Essas mudanças transformam, por sua vez, os hábitos de percepção, permitindo ao ator experimentar um outro modo de estar no mundo, percebe-lo e interagir com ele. A fisicalidade demarcada pela máscara implica evidenciar a imediaticidade da reação física diante de qualquer fenômeno que apareça (MACHADO, 2005, p.10).

Figura 14 - Caracterização para entrar em cena – Palhaço Piolin

Fonte: http://ooutroladodamoeda.com.br/2014/03/dia-circo-e-comemorado-na-data-de-nascimento-palhaco-piolin/

O clown, como conhecemos hoje, resulta de uma composição histórica que reflete as mudanças e adequações aos tempos. Seu corpo cômico adquiriu contornos ao mesclar os diferentes tipos de cômicos que tivemos ao longo da história, e que foram aqui brevemente apresentados para que se pudesse tecer a complexidade do que está envolvido na existência atual do clown. Sua composição está permeada pelos personagens das feiras na Idade Média, pelos bufões, pelos criados da *Commedia Dell'arte*, pelos mimos e os outros e muitos tipos cômicos que fizeram parte da sua história.

Seu poder de transitar por espaços e questões sociais, lhe confere uma dissociação das regras sociais. Ele parece estar onde está o problema e, nessas situações, transpassa as barreiras. De forma nada sutil e tampouco tradicional, realiza suas ações, por vezes ridículas, por outras, grotescas. E com um jeito contrário e nada convencional para realizar seus objetivos e ações, provoca o riso.

O clown ou palhaço, foi inspiração para muitos personagens cômicos que estiveram presentes na história do cinema e da televisão. Alguns deles, podem ser denominados de personagens clownescos, por constituírem uma singularidade próxima aos clowns e palhaços. Sobre alguns desses personagens, falaremos a seguir.

Capítulo III – COMICIDADE E CRÍTICA: PERSONAGENS CLOWNESCOS NO CINEMA E NA TV

Em todas as sociedades, há o registro de tipos cômicos que apresentam diversas funções sociais e atuam como questionadores da ordem estabelecida. Os palhaços e clowns, representantes da tipologia cômica, construíram, ao longo da história, uma proposição de leitura crítica do social que inspira a construção do riso. Alguns personagens do cinema e da televisão materializaram seus trabalhos por meio do universo dos palhaços e clowns, construindo uma singularidade que os consagrou em suas atuações.

Nesse capítulo, para refletirmos sobre a sua singularidade na construção da relação cômico-crítica, tomaremos como inspiração os personagens Carlitos, de Chaplin, Cabíria, de Fellini e o apresentador de televisão Chacrinha, pois suas atuações somam-se como casos cuja construção cômica atuou como ignição para a crítica da sociedade. Com eles, discutiremos como se processa esse modo de atuar que faz o público rir e pensar.

3.1. Chaplin e a comicidade crítica de Carlitos

> *Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina que produz abundância tem-nos deixado em penúria.*(Charles Chaplin)

Quando pensamos em cômico no cinema, lembramos do Gordo e o Magro, dos Irmãos Marx, de Jerry Lewis. Mas nenhum deles teve tanto alcance de público como o personagem Carlitos, de Charles Chaplin, um dos personagens clownescos mais conhecidos do mundo: um homem pequeno e ridículo, com um olhar melancólico e andar desengonçado, um vagabundo irreverente e cheio de ilusões, com um bigode pequeno e marcante, usando bengala, chapéu coco, calças largas e sapatos grandes. Carlitos existiu por vinte e cinco anos como uma figura emblemática que, com comicidade crítica, nos remete ao riso. Fez cem anos em 2014.

O personagem apareceu pela primeira vez no filme **Corrida de Automóveis para Meninos** (1914), e sua última aparição foi em **Tempos Modernos**, que começou a ser filmado em 1934, e entrou em cartaz em 1936. Chaplin o dirigiu, produziu, atuou, escreveu o roteiro e compôs a trilha sonora, como fazia com a maioria de seus filmes. Rodado em preto e

branco e com 83 minutos de duração, encerra a série de filmes mudos de Chaplin, sendo o primeiro em que usa o recurso da fala. Muitas são as pesquisas e estudos sobre Chaplin e seu Vagabundo[9], buscando entender o porquê desse personagem ser tão aclamado, sobreviver a tantas décadas e ainda ser tão atual.

3.1.1 Os tempos modernos de Carlitos

Tempos Modernos foi produzido nos Estados Unidos, em um contexto de grandes transformações políticas, econômicas e culturais. Mostra a vida urbana dos anos 1930, no momento da Grande Depressão que atingiu a sociedade norte-americana e gerou desemprego, seguido de fome, greves e protestos. O filme apresenta a sociedade industrial, marcada pela produção em série, pela exploração e ausência de direitos trabalhistas. Trabalhadores eram tratados praticamente como escravos das máquinas, vivendo situações de fome e repressão.

De acordo com Araújo (2011), depois da crise de 1929, a produção industrial norte-americana caiu, milhares de estabelecimentos e bancos faliram, o mercado ficou sem consumo e milhões de pessoas passaram a viver na penúria.

> No ano de 1933, havia nos Estados Unidos 17 milhões de desempregados. O presidente da época, H. Hoover foi apelidado de "presidente da fome"; em vez de socorrer as camadas populares e reduzir o grau de miséria e de fome, auxiliou as empresas capitalistas dos industriais e dos banqueiros. O conflito social explodiu, radicalizando-se a luta de classes através do crescimento das organizações operárias e da sua consequente politização. Destacou-se nesse cenário o Partido Comunista, que, apesar de pequeno, conseguiu mobilizar expressivas camadas do operariado (ARAÚJO, 2011, p. 88).

Segundo Brandão (2009), a ideia do roteiro apareceu em uma viagem à Europa, quando Chaplin lançava **Luzes da Cidade**. Após ter várias conversas com políticos, ele volta para os Estados Unidos com fortes impressões a respeito da situação política do continente europeu. Naquele momento, os reflexos da crise se espalhavam por todo o mundo, contribuindo também para o fortalecimento do nazifascismo por lá. Voltando para os Estados Unidos, descobre a situação nas fábricas de automóveis, nas quais os trabalhadores eram acometidos de crises nervosas após muitas horas de trabalho sem direito a descanso. Para Fassoni (1995), Chaplin, por meio do seu personagem Carlitos, passou para outro estágio, com **Tempos Modernos**, o da crítica feroz ao *establishment.*

[9] Nos Estados Unidos, o personagem Carlitos, de Charles Chaplin, foi denominado primeiramente como The Tramp (O Vagabundo) e Little Fellow (Camaradinha); no Brasil, foi conhecido como Carlito, e atualmente é chamado Carlitos e O Vagabundo.

> Sátira e mensagem social uniam-se com perfeita harmonia e davam o sentido do panfleto chapliniano: um alerta à consciência humana para a desumanização representada pelas mudanças dos tempos. De um lado, a nova época, com tudo o que representava e comportava, da burguesia ao capitalismo, o tecnicismo, etc.; de outro, o vagabundo sonhador. Entre ambos estava inserida a admirável sátira à produção em massa, antecipando profeticamente a automação que não demoraria em ser implantada. Era a reação espontânea do minúsculo ser humano contra a máquina gigante da sociedade industrial (FASSONI, 1995, p. 39).

Na época de seu lançamento (1936), o filme dividiu opiniões. Alguns viram a sátira como algo comunizante, pois a vida no mundo capitalista é retratada sob a rigidez do relógio. Houve uma campanha de difamação pública contra o artista, criticado por sua suposta simpatia ao comunismo. Na França e Inglaterra, o filme foi aceito, mas na Alemanha nazista e na Itália fascista, teve problemas de veiculação. Para Brandão (2009), Chaplin aponta a desumanização na qual o ser humano é representado como número, o que pode ser confirmado pelos títulos provisórios atribuídos ao filme: **As massas** e **54632**, que se referem ao trabalho operário como impessoal.

Vivendo em um período conturbado da história mundial, ele coloca em pauta as preocupações em relação aos temas sociais, conciliando comédia e crítica social. Nos filmes anteriores, sua crítica ia de encontro a questões sociais atribuídas à miséria e incompreensão humanas. É a partir desse filme que Chaplin lida também com a crítica à mecanização. Carlitos aparece pela primeira vez apertando parafusos, realizando um trabalho repetitivo e automatizado, no qual não é preciso pensar.

No filme, até mesmo os intervalos de descanso são descontados e para irem ao banheiro, os empregados “batem o ponto”, pois a empresa não paga pelos momentos em que os operários não estão em seus postos de trabalho. O controle e a vigilância dentro da fábrica são extremos. Até mesmo no banheiro, o presidente da fábrica, por meio de uma grande câmera, fiscaliza os trabalhadores. Chaplin, nessa sequência e por meio do seu corpo clownesco, representa criticamente o que Foucault (2013) escreve sobre disciplina e vigilância:

> Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção

> ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos (FOUCAULT, 2013, p.132-133).

Figura15 – Filme **Tempos Modernos** de Charles Chaplin – 1936

Fonte: http://blogchaplin.com/tag/trilha-sonora/

Chaplin crítica a automatização humana, as péssimas condições e a exploração no trabalho. Em algumas cenas mais específicas, como na cena do teste da máquina de alimentação automática, Carlitos é escolhido para testar uma máquina que iria alimentar o operário, permitindo que ele continuasse a trabalhar até na hora de comer, porém o teste não funciona e a máquina entra em curto, alimentando Carlitos de maneira cômica. A cena demonstra um trabalho corporal atento às formas grotescas, que são atributos dos cômicos clownescos, e foi construída para explorar criticamente o absurdo daquela proposta de máquina.

Para Brandão, ao elaborar a sequência dessa cena, Chaplin consegue demonstrar, de maneira muito cômica, uma crítica à máquina e à automatização humana.

> A máquina comete o erro de tentar alimentá-lo com parafusos. Ele não engole parafusos, mas é engolido pela máquina, numa antológica sequência cheia de significados. A máquina criada pelo homem para facilitar a sua vida, para dar a ele a chance de ter mais momentos de lazer, de estar mais próximo de sua família, agora o está consumindo. A ganância, a busca pelo lucro, cada vez maior torna as pessoas insensíveis diante de seu próximo e a máquina então engole o homem, a sua dignidade e até a sua própria vontade de viver (BRANDÃO, 2009, p. 86).

Figura 16 – Filme **Tempos Modernos** de Charles Chaplin – 1936

Fonte: http://entretenimento.r7.com/blogs/giuseppe-oristanio/2013/02/05/boas-novas/

No filme, Carlitos e os outros trabalhadores da fábrica fazem um trabalho repetitivo e cansativo, apertando parafusos, fazendo um mesmo movimento continuamente, e executando outros trabalhos mecânicos. Essa repetição é criticada de forma irônica em muitos momentos do filme, mas principalmente quando, acometido por um "surto", ele começa a repetir o mesmo ato de apertar parafusos em situações esdrúxulas. A especialização também faz com que a personagem tenha grande dificuldade para conseguir outro emprego, tendo em vista a

sua limitação profissional. Chaplin critica comicamente a relação de sujeição desses trabalhadores. Para Foucault,

> O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2013, p.134).

Tempos Modernos é uma sátira à sociedade industrial e ao maquinismo, que reduzia o homem a uma simples ferramenta e levava o seu corpo explorado a um colapso nervoso por excesso de trabalho. Segundo Barthes (1993), em **Tempos Modernos** o proletário é sempre pobre e aí reside a força de suas representações, assim como a ambiguidade política do personagem, que são bem visíveis no filme. Para o autor, Carlitos sai sempre vitorioso de qualquer situação porque investe no humano e assim, representa artisticamente a forma mais eficaz da revolução.

> Carlitos faz aflorar incessantemente a temática do proletário, mas nunca a assume politicamente. Mostra-nos o proletário ainda cego e mistificado, definido pela natureza imediatas das suas necessidades, e a sua alienação total nas mãos dos seus senhores (patrões e policias). Para Carlitos, o proletário é ainda um homem que tem fome; as representações da fome são sempre épicas em seus filmes: tamanho desmedido dos sanduíches, rios de leite, frutas negligentemente abandonadas após a primeira mordida; ironicamente, a máquina de comer (de essência patronal) fornece apenas alimentos parcelados e visivelmente insípidos. Tolhido pela fome, o homem-Carlitos situa-se sempre um pouco abaixo da tomada de consciência política: para ele, a greve é uma catástrofe, pois ameaça um homem realmente obcecado pela fome, homem este que só recupera a condição operária no momento em que o pobre e o proletário coincidem sob o olhar (e a pancada) da polícia. Historicamente, Carlitos assume a condição do operário da restauração, do trabalhador revoltado contra a máquina, desamparado pela greve, fascinado pelo problema do pão (no sentido próprio da palavra), mas ainda incapaz de alcançar o conhecimento das causas políticas e a exigência de uma estratégia coletiva. Entretanto, é precisamente por Carlitos encarnar uma espécie de proletariado bruto, ainda exterior à Revolução, que a sua força representativa é tamanha. Nunca obra alguma socialista conseguiu exprimir a condição humilhada do trabalhador com tanta violência e generosidade (BARTHES, 1993, p. 32).

O personagem clownesco de Carlitos conserva o que Bolognesi (2003) aponta como "intento parodístico dos primeiros clowns circenses". A construção da sua personagem se assemelha ao Augusto[10], pela conquista da liberdade e o poder de expor o corpo desajustado.

[10] O Augusto é também chamado, no Brasil, de Toni ou Tony-excêntrico. É extravagante, absurdo, mentiroso e

Suas ações físicas têm no grotesco uma liberdade ideal e expõem, por meio do seu corpo, a miséria que a sociedade desejava esconder.

No filme, o tema da miséria e da fome é retratado em vários momentos. Em determinada cena, Carlitos oferece comida ao seu companheiro de trabalho, que foi engolido pela engrenagem das máquinas. O corpo do empregado fica dentro da máquina e só a cabeça fica exposta, fora da engrenagem. Ele é alimentado por Carlitos enquanto a máquina não perde tempo em se alimentar dos operários. Num contexto de fome, de desemprego e de miséria, até mesmo nesta circunstância o operário deseja comer; é a retratação da fome pela sobrevivência e pela dignidade.

> Os clowns, assim como os jograis e os cômicos *dell'arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente a questão que abordam constantemente é saber quem manda, quem grita. No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o clown Branco (o Louis), que já conhecemos. É ele quem conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes...mas, normalmente, se viram (FO,1999, p. 305).

O filme retrata também o desejo de muitos trabalhadores em se libertar da exploração cotidiana e opressora das fábricas e se refugiar num campo idealizado. Esse desejo é mostrado pela imaginação dos personagens que criam um paraíso com casa e comida abundantes. Segundo Brandão (2009), essa imagem idealizada, demostrava a distância da realidade social da época, pois o campo foi o primeiro a sentir os efeitos da grande crise de 1929.

> A primeira expressão da crise ocorre no campo, à medida que as exportações diminuíam, os grandes proprietários não conseguiam saldar as dívidas realizadas no período da euforia...e assim, eram forçados a pagar altas taxas para armazenar seus grãos, acumulando dívidas que os levaram, em massa, à falência. No momento da produção da película, os Estados Unidos estavam ainda em processo de recuperação (BRANDÃO, 2009, p. 85).

Carlitos é a representação da fome, da miséria e da injustiça social. Sua crítica está no seu corpo, que leva o Augusto para as salas de cinema. Segundo Bolognesi, as grandes transformações na Europa, em meados de 1880, trouxeram à figura do Augusto, uma representação estilizada da miséria.

---

provocador. É o bobo e eterno perdedor, aquele que tem boa-fé, o emocional. Representa a liberdade e a anarquia, o mundo infantil. Vestido de maneira esdrúxula, tem um característico nariz vermelho postiço e grandes sapatos. O Augusto se diversifica em múltiplas categorias e diversas lendas coincidem com o nascimento desse personagem no Circo Renz, de Berlim (1865), August, um moço de jeito enfadonho e beberrão — de onde vem o nariz vermelho.

> A revolução Industrial substituiu a força animal pela máquina; o cavalo perdeu seu posto e seu status para a produção mecânica; a cidade e a forma industrial sobrepujaram a economia agrária. Com estas transformações, o campesino procurou um lugar na nova ordem social e econômica, dessa feita sob a condição de proletário. A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome, as guerras, motivos que fizeram que milhões de europeus abandonassem o Velho mundo (BOLOGNESI, 2003, p.76 e 77).

Carlitos se assemelha ao Augusto, pois também possui um corpo disforme e com trejeitos, que dá ênfase ao grotesco e ao ridículo. Charles Chaplin construiu o personagem Carlitos a partir de lembranças de alguns ingleses, que observara durante a sua infância e que perambulavam pelas ruas do subúrbio londrino onde viveu. Eram homens de pequena estatura, com bigodinhos pretos, roupas justas, que usavam uma bengala de bambu. Ele buscou realizar uma caricatura para provocar o riso, usando elementos contraditórios (calças largas, casaco apertado e sapatos imensos). O corpo de Carlitos carrega o que muitos Augustos trazem como característica. Segundo Pantano,

> Se partirmos do contexto histórico, perceberemos que o surgimento do Augusto acontece em um momento em que a sociedade industrial procurava padronizar o indivíduo, criando mecanismos que o adequassem a uma sociedade tecnicista, pois a marginalidade nessa sociedade não cabia mais. Dessa forma, o Augusto revela-se como o homem que não se encaixou nessa sociedade. Marginal por excelência, ele está a mercê de qualquer conduta preestabelecida. Com seu ar bobalhão e o nariz vermelho, o Augusto demonstra ser incapaz de realizar as tarefas mais comuns. Aliás, esse é um dos motivos do riso ocasionado por ele, pois tudo o que faz, o faz de forma disforme. Seu descompromisso, sua forma de vestir-se e comportar-se revelam seu desapego a qualquer padrão e/ou conduta estabelecidos pela sociedade (PANTANO, 2007, p.45).

O Vagabundo de Carlitos, assim como o Augusto, representam o marginal, aquele que não se ajusta e não se integra às normas sociais. Com seu corpo diferenciado, seus gestos ridículos e grotescos, figurino adereços e maquiagem exagerados, demonstra um certo descaso ou despreocupação para se ajustar as regras e condutas sociais. Para Bolognesi,

> O palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório, ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes. Ao explorar o grotesco, ele procurou ressaltar os aspectos de uma dominação subliminar, não necessariamente discursiva, que exige do homem e seu corpo unicamente a força de sua produção. O palhaço, assim, sintetiza ou mesmo enfatiza a agressão dos movimentos repetitivos que procura equiparar o corpo do homem à grandiosa virtude das máquinas. Diante de um mundo utilitário, revestido de valores de uso e troca, o corpo grotesco do clown pode

perfeitamente explorar o sem sentido, como a dizer que há uma inquietação a ser analisada (BOLOGNESI, 2003, p199).

Figura 17 – Filme **Tempos Modernos** de Charles Chaplin – 1936

Fonte: http://jornaldachapada.com.br

Bolognesi relata que os clowns (Augusto e Branco) vieram confirmar as máscaras cômicas da sociedade de classes. Para ele, o Branco seria a ordem social e o Augusto, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial - “no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo” (2009, p.78).

Figura 18 – Filme **Tempos Modernos** de Charles Chaplin – 1936

Fonte: https://bastidores7arte.wordpress.com/category/uncategorized/page/2/

O corpo cômico de Carlitos ultrapassa o simples humor. Seu corpo e suas ações produzem uma crítica social que coloca seu público em frente às questões humanas, levando-o a questionar e pensar. Por meio do grotesco e do sublime, ele constrói a comicidade clownesca e eleva a produção do riso ao pensamento crítico e reflexivo.

Para Fassoni (1995, p. 27), o Vagabundo de Carlitos é “a máxima expressão da ternura e do grotesco”, personagem que foi uma espécie de consciência da primeira metade do século, uma figura humana poética, que jamais deixou de acompanhar todos os grandes movimentos e as transformações políticas e sociais de seu tempo. Carlitos é um herdeiro da tradição dos Augustos, dos arlequins e dos palhaços vagabundos. Segundo Lenk (2012, p. 93), “ele tornou-se um novo modelo de clown augusto do cinema mudo, o augusto do século XX, é um arlequim contemporâneo”. Chaplin desenvolveu a capacidade de ler a vida com um olhar que enxerga além do risível. Com o seu olhar crítico, demonstrou, por meio do corpo cômico de Carlitos, uma forma singular de demonstrar sua humanidade.

> Charlie Chaplin, abandonado pelo pai alcoólatra, viveu seus primeiros anos na angústia de ver a mãe ser levada para o asilo; depois, quando a internaram definitivamente, na aflição de ser perseguido pela polícia. Era um pequeno vagabundo de nove anos que se esgueirava pelos muros de Kennington Road, vivendo, tal como escreve em suas *Memórias*, 'nas camadas inferiores da sociedade'. Se volto a essa infância, tão frequentemente descrita e comentada a ponto talvez de perdermos de vista sua crueza, é porque convém examinar o que há de explosivo na miséria – se ela é total. Quando Chaplin entra na Keystone para rodar 'filmes de perseguição', correrá mais rápido e mais longe que seus colegas do *musichall*, pois, embora não fosse o único cineasta a descrever a fome, foi o único a conhecê-la, e isso é o que iriam perceber os espectadores do mundo inteiro quando os filmes começaram a circular, a partir de 1914 (François Truffaut, em BAZIN, 2006, p. 09).

Para Lenk (2012, p. 93), a história de Chaplin é a história de todo pioneiro que desbrava a selva desconhecida e cria caminhos para os que virão. "Chaplin, com sua história de vida na arte, é o mestre a ensinar a ver os tantos *Carlitos* que ainda existem no mundo e dentro de nós". Com Carlitos, Chaplin não construiu apenas um grande personagem cômico, ele soube desenvolver uma comicidade crítica e levou para seu público um personagem clownesco que resiste ao tempo, faz rir, mas também faz refletir e pensar.

Vale lembrar a cena famosa: Carlitos consegue fugir de mais uma perseguição; ele para no meio de uma estrada, arruma os ombros e gira sua fina bengala de bambu; o Vagabundo vai seguindo seu caminho, olha para a frente e mesmo sem segurar a nossa mão, nos leva pela sua estrada.

3.2 - A Criticidade Clownesca nas *Noites de Cabíria*

3.2.1 - Um olhar sobre *Fellini*

Na obra cinematográfica de Fellini, encontramos referências significativas sobre o cômico clownesco e seu universo imagético. Ele levou o picadeiro para o cinema em diversos filmes e não hesitava em transformar sequências inteiras em um verdadeiro circo de imagens. Desde pequeno, era fascinado pelo mundo dos artistas itinerantes e, aos sete anos de idade, fugiu da escola para juntar-se a um circo que passava pela cidade, voltando dias depois para casa.

A alegoria, as relações de comunicação e ação cinematográfica propostas por Fellini, em especial no filme **Noites de Cabíria**, mostram como este diretor de cinema constrói, de modo alegórico, ligações diretas com o universo cômico e o olhar crítico dos clowns.

A estréia de Fellini no cinema se deu através da divisão do roteiro de **Roma, Cidade Aberta** (Itália, 1940) e **Paisá** (Itália, 1946) com Roberto Rosselini. Ele participou do

neorrealismo Italiano para depois estrear na direção, em 1950, com o filme **Mulheres e Luzes** (Itália, 1950), instalando, a partir daí, sua reflexividade sobre o espetáculo cinematográfico.

De acordo com Mendes (2013), o caráter histórico relacionado à emergência da dinâmica neorrealista como movimento de resistência à ocupação nazifascista na Itália, é como uma variante do realismo. O neorrealismo foi uma revolução ético-estética e um novo olhar sobre a realidade e o imaginário cinematográfico.

> O surgimento, na Itália dos anos 1940, de uma dinâmica cultural que caracterizou o cinema italiano pós-guerra até, pelo menos, os anos 1950, renovando aspectos formais e narrativos que contribuíram para a modernização da linguagem do cinema, é um divisor de água na história da sétima arte (MENDES, 2013, p.35).

Fellini construiu uma trajetória de sucesso no cinema, e deixou 24 obras, inclusive alguns filmes autobiográficos. Nas telas, criou um universo singular e rico, imprimindo em seus filmes um estilo bem particular, que se transformou no adjetivo 'felliniano', caracterizando qualquer trabalho que remeta às peculiaridades estéticas e narrativas de seus filmes.

A sua consagração internacional veio com **A Estrada da Vida** (1954), com o qual alcançou grande sucesso de público e crítica. Além do Leão de Ouro, em Veneza, e mais a indicação ao Oscar de Melhor Roteiro, o filme foi premiado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1955. Após esse sucesso, dirigiu, em 1957, **Noites de Cabíria**, obra também exaltada pela crítica. Esta produção repetiu o sucesso do filme anterior, ganhando o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e deu a Giulietta Massina o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes.

Para Scamparini (2011), Federico Fellini tem um lugar na equivalente ao de escritores e pintores consagrados na cultura italiana. A sensibilidade artistica, o grande senso de humor, as experiências com o cinema de Rossellini e a sua vivência nas mudanças do século XX, geraram o seu modo de fazer cinema e de olhar o mundo. "Sua poética, inegavelmente onírica, é a cristalização de seus olhos perante o mundo: as imagens que via dormindo, que criava sonhando, têm a mesma importância das cenas construídas em seus *sets*".

> Não obstante, Fellini não deixa de abordar em seus filmes aspectos sociológicos, academicamente pouco estudados como parte de seu rol temático, mas tão importantes na trama de suas histórias. Assume-se que a carência de observação científica sobre o emaranhado de significações nos filmes de Fellini seja reflexo de sua poética, cujo onirismo é, a nosso ver, um dos aspectos que distinguem seu cinema e que localizam mensagens em um nível subjacente da comunicação (SCAMPARINI, 2011, p. 5).

De acordo com Souza (2003), o cinema de Fellini e o "primeiro cinema" encontram-se na sua relação com o popularesco e na maneira de consagrar o real cinematográfico, convertendo a obra em arte reflexiva. Para a autora, a obra felliniana surgiu para reconduzir os caminhos das imagens, ele seria o herdeiro que veio legitimar o cinema das variedades, aquela legítima atração de feira, do vaudeville. O consolo dos miseráveis e o temor da burguesia. Na obra, os fragmentos reunidos sobre uma nova lei, sugerem a possibilidade de experiências perceptivas e libertárias. Assim, vislumbra uma nova leitura da história e o espectador experimenta uma nova leitura do cotidiano.

> [...] imperou um visionário enquadramento sobre o mundo, em que ele insistiu em apresentar o espetáculo como objeto crítico, compondo um cinema inverossímil, que habita a província da alma e que dialoga com os engodos do real. Sua temática revelou a condição ilusionista da câmera, e deflagrou um olhar que evidência que a ilusão e o real configuram, ambos, no cinema, uma forma de representação, cuja legalidade alimenta a crítica e os teóricos (SOUZA, 2003, p.20).

Para a autora, Fellini imprimiu a memória imagética de um século devastado pelo excesso, e com delicadeza e sem explícitos engajamentos políticos, optou pela ironia e pela comicidade da arte. Ele afirmava (1986) que "um filme é como uma viagem. Ela pode ser planejada, mas os lugares só se descobre mesmo no decorrer da jornada".

> "A criatura humana é dotada de fantasia, que acaba se tornando um dado real. Ninguém é mais realista que o visionário; ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que esta observando" (FELLINI,1986, p.157).

3.2.2 - As noites clownescas de Cabíria

A comicidade é mais do que uma característica do ser humano, é um diferencial, um elemento desmistificador. Paralelamente aos cultos sérios e reverenciais, às formas tradicionais de captura da subjetividade, sempre houve, em todas as épocas, paródias que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. Os Tipos cômicos da baixa comédia grega e romana, os bufões e os bobos da Idade Média, os personagens da *Commedia Dell'arte* italiana e o clown, todos possuem a mesma qualidade: expor a estupidez do ser humano e de suas relações. (BURNIER, 2001).

Para falar sobre cômico e crítico, elegemos como representante o palhaço. Ao explorar o grotesco e o ridículo, ele nos permite revelar o lado patético e torpe das pessoas. O palhaço sugere uma diversidade para a transformação social e inspira o riso por meio de uma

linguagem própria. Assim, ele consegue disponibilizar uma ampliação da construção dos significados cômicos. Para entendermos como se processo essa representação, foram escolhidos alguns personagens clownescos: Carlitos de Charles Chaplin, descrito na primeira parte deste capítulo e Cabíria, de Federico Fellinni.

O filme **Noites de Cabíria** (1957) é considerado por alguns críticos como o último filme "neorrealista" do italiano Federico Fellini. Cabíria, interpretada por Giulietta Masina, é uma prostituta que sonha em casar e constituir uma família; porém, sempre sofria desilusões amorosas. Apesar de viver nos perigos da noite na prostituição, Cabíria é uma mulher ingênua, que se deixa levar pelas ilusões da vida.

O projeto de filmar o "submundo romano" com os olhos de uma prostituta terna e engraçada, gerou muita polêmica envolvendo a Igreja Católica e o Estado. Fellini foi criticado por adotar uma atitude neorrealista e "mexer na roupa suja romana", mostrando ao público a Roma das prostitutas.

> Formulado ao longo de praticamente uma década, a história de Cabíria foi um tremendo sucesso. André Bazin (1991, p.299) louva o trabalho de Fellini, ressaltando que, primeira vez o riminense "soube amarrar um roteiro com as mãos de mestre, uma ação sem falhas, sem lengalenga e sem lacunas". Certamente o êxito do filme, que inspirou o musical *Sweet Charity*, dirigido por Bobo Fosse em 1969, nos Estados Unidos) deve-se também ao carisma de Giulietta na pele de Cabíria. A atriz recebeu o prêmio de melhor interpretação feminina no festival de Cannes, e a fita, o Oscar de melhor filme estrangeiro (o segundo consecutivo de Fellini) (MENDES, 2013, p.186).

O título que faz referência às noites, traz uma vaga ideia sobre a trama do filme, uma vez que, por ser uma prostituta, Cabíria trabalhava e vivia nas noites de Roma. No filme, podemos observar que os dias e as noites de Cabíria são narrados de forma diferente. Enquanto as noites são alegres, divertidas, com direito a mambo e show de ilusionismo, os dias são marcados pelas desilusões e conflitos de existência. **Noites de Cabíria** oscila entre o cômico e o dramático, e sua divisão se dá entre as noites e os dias.

> O tom subjetivo informado já no título do longa-metragem é um convite a conhecer e entender o sentido das noites em que Cabíria vive intensamente, que são as noites da periferia, das prostitutas, dos gigolôs, dos boêmios, dos caridosos e dos miseráveis. A expressão e os gestos de Cabíria configuram o meio pelo qual a empatia da personagem abre a superação de preconceitos por parte de quem vê (o espectador). Ora Cabíria lembra uma personagem de história em quadrinhos (meio expressivo com que Fellini trabalhava desde a adolescência), ora ela parece reencarnar a aura chapliniana[11] (MENDES, 2013, p. 195).

[11] Sobre as comparações entre Charles Chaplin e Giulietta Masina, diz Bazin (ibid, p. 306): "Muitas vezes se evocou Chaplin a propósito de **A Estrada da Vida**, mas nunca fiquei muito convencido com a comparação, forçosamente enfadonha, de Gelsomina e de Carlitos. A primeira imagem, não apenas digna de Chaplin, mas

Para Mendes (2013) o ar engraçado de Cabíria, nos faz ver o mundo em uma reorganização poética. No filme, a realidade e o sonho estão em perene conflito. Os clichês, as mazelas e as ambiguidades sociais ecoam a todo tempo e podem ser identificadas nas cenas onde as mulheres são exploradas e também na periferia, onde famílias inteiras vivem miseravelmente.

> Há em *Noites de Cabíria* não apenas o resgate de uma ferida social que separa inextricavelmente ricos e pobres, mas também o de uma fratura moral que impede Cabíria de deixar o trabalho a que não condena e dedicar-se ao casamento e à formação de uma família. Há, no filme, momentos óticos e sonoros puros que mostram os personagens em sua transparência avassaladora. Quando Oscar e Cabíria passeiam por um bosque no fim de tarde, uma sequencia quase silenciosa e com iluminação marcadamente expressionista revelam o verdadeiro caráter dos personagens (a canalhice de Oscar e a ingenuidade de Cabíria) (MENDES, 2013, p. 195).

No cinema neorrealista italiano, segundo Mascarello (2006, p. 191), "é característico a filmagem em cenários reais, a simplicidade dos diálogos e a filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação". **Noites de Cabíria** narra a vida de uma pessoa comum, sobretudo com cenas do subúrbio de Roma, incluindo ainda um olhar reflexivo e fiel à sociedade da época, uma Itália pós-guerra, que mantinha o subdesenvolvimento na periferia das suas grandes cidades e em localidades rurais.

Giulietta Massina confere à sua personagem uma interpretação inspirada no universo clownesco. Cabíria, assim como os clowns, vive à margem da sociedade. Sua exposição ao ridículo e sua profunda ingenuidade nos permite reconhecer o que Bergson (1980) identifica como "reconhecimento de gestos sociais que rompem com uma conduta ideal". Para ele, esse desvio é expresso no comportamento dos seres que são objeto de uma narrativa em que o cômico é provocado pela não adaptação desses sujeitos a determinadas regras sociais.

Fellini acredita na autenticidade e na particularidade do cômico clownesco, e os coloca em seus filmes porque, para ele, o clown é o espelho da sociedade. Ele acredita que o clown é a caricatura do homem em seus aspectos de animal e de criança, é um espelho no qual o homem se vê de maneira grotesca, disforme e bufa.

---

igual a seus achados mais belos, é a última de **Noites de Cabíria**, quando Giulietta Masina se volta para a câmera e seu olhar encontra o nosso. Só Chaplin, acredito, na história do cinema, soube fazer uso sistemático desse gesto que todas as gramáticas do cinema condenam" (MENDES, 2013, p.195).

> O tipo de ator que sempre me encantou e fascinou, e pelo qual tenho, a cada vez, um sentimento de obscura e excitante predileção, é o ator-palhaço. Considero-o a expressão mais aristocrática e autêntica de um temperamento. O clown encarna as naturezas da criatura fantástica, que exprime o aspecto irracional do homem, o componente do instinto, aquela porção de rebeldia e de contestação contra a ordem superior que existe em cada um de nós (FELLINI, 1986, p.156).

Encontramos em Cabíria um típico personagem clownesco. Mesmo sendo sucessivamente enganada, ela não desiste de seus sonhos e encara a vida de modo muito particular. Constrói, por vezes, seu próprio universo e inventa novos significados para contornar as adversidades. O clown, assim como Cabíria, sugere mobilidades para uma transformação social, e inspira o riso por meio de uma linguagem própria.

Figura 19 – Filme Noites de Cabíria – Federico Fellini - 1957

Fonte: https://www.culturalist.com/c/best-film-performances-of-all-time-383

Patrice Pavis (1999) descreve o cômico como um fenômeno antropológico, que responde ao gosto do ser humano pela brincadeira e pelo riso. Ele o representa como uma arma social que fornece ao irônico, condições para criticar o seu meio, mascarar sua oposição

por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. O autor relata que como gênero dramático, a comicidade centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. Para ele, a mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação:

> O mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar, fortalecido em seu sentimento de superioridade. Ao contrário, diante da tragédia, o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia a qualquer crítica. A comédia tende "naturalmente" à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela o distanciamento é como que natural. A tragédia ao contrário, mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas. O trágico necessita de aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos provar e que poderíamos substituir por outras convenções. (PAVIS, 1999 p.61)

A sociedade conservou os cômicos e clowns porque necessita dessa comunicação para satirizar as suas ações. Cabíria, assim como os clowns, representa um universo próprio e um modo muito particular de olhar o mundo. A personagem clownesca de Cabíria, por oscilar entre o cômico e o dramático, nos coloca, ao longo do filme, em situações de distanciamento e de reconhecimento. Ela não inspira desejos, mas comicidade e afeto.

Em uma cena, Cabíria aparece numa rua remexendo os quadris. Ela pára e olha uma pequena janela de um grande hotel. Cabíria abaixa-se para ver o que há lá dentro e, de costas para a rua, começa a dançar, rebolando os quadris. Poderia ser um gesto de eroticidade, porém, com Cabíria, torna-se clownesco. Ela sai dançando e rindo, com passos cadenciados, desengonçados, cheia de trejeitos e caretas, como se tivesse um grande público a observá-la.

Figura 20 – Filme Noites de Cabíria – Federico Fellini - 1957

Fonte: http://www.fanpop.com/clubs/federico-fellini/images

Fellini, ao mesmo tempo que nos mostra o cotidiano excludente e marginalizante de uma prostituta nos subúrbios de Roma, também oculta esta realidade com as noites divertidas e sem compromisso. Cabíria é vítima de muitas trapaças e vive dentro de uma realidade dura, tosca e marginal, porém, Fellini nos mostra seus aspectos românticos, ternos, emotivos e engraçados.

> A aplicação de recursos de comicidade, geralmente através da caricatura e do escárnio são, assim como o emprego da estética onírica, maneiras de enunciar de modo menos direto e mais subjacente. O exagero, o grotesco, o onírico, e os recursos que fazem rir fazem também evadir, e o espectador mais uma vez precisará atentar a uma camada de significação que se localiza além do mais sedutor para captar discursos sobre a sociedade, seu país, a política (SCAMPARINI, 2011, p.11).

Para Souza (2003), Fellini opera uma mágica com a câmera que coloca a seu dispor os inúmeros personagens em uma dança que tem seus precedentes nas paradas circenses. Ele não

fragmenta em excesso para poder retrabalhar a imagem e torná-la sutil, esta é uma marca dos filmes de Fellini, e que até hoje surpreende. Seu cinema era composto de uma intensidade imagética que ultrapassava as molduras do enredo e da própria narrativa.

Cabíria, ao final do filme, depois de sofrer seu último golpe e cumprir seu destino, é abordada no meio de uma estrada por jovens que cantam e dançam. Ela caminha com eles, encara a câmera e sorri. Para Souza (2003, p.53), Fellini quebra, nesse momento, a representação de uma regra clássica do cinema, "o olhar do personagem para a câmera, inviabilizando a moldura melodramática, sua fissura ao final parece reforçar toda farsa da vida de Cabíria, parece reinseri-la no palco e revelá-la personagem".

Figura 20 – Filme Noites de Cabíria – Federico Fellini - 1957

Fonte: http://www.fanpop.com/clubs/federico-fellini/images

> Noites de Cabíria apresenta em seu leito fílmico a teleologia de uma mulher visionária ao seu próprio inferno, dado que ela é refém da desventura, e à sua salvação, motivada essencialmente pelo gesto final emocionado de tirar o espectador da sua posição de *voyeur* e o inserir na fábula como o olho do espírito que vê o reflexo de si mesmo no outro (nesse aspecto, o filme é uma lição de alteridade) (MENDES, 2013, p. 194).

A personagem de Cabíria está associada ao contexto clownesco, e sua construção obedece a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais da atriz e em sua subjetividade. Cabíria se assemelha ao clown Augusto, sua característica tipológica e suas ações, se aproximam do universo desse clown, que segundo Fellini:

> [...] O augusto, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua. Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto. O clown branco e o augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro, e até se podia dizer que o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima e o impulso para baixo, (FELLINI, 1986 p. 201).

Falar sobre o cinema de Fellini e mais precisamente sobre **Noites de Cabíria**, nos coloca num universo alegórico, lúdico e poético. É ir de encontro com a harmonia da sua essência pictórica, fotográfica, literária, teatral e clownesca. Para Agamben (2010),

> *Persona* significa na origem máscara e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que exprimia a sua pertença a uma *gens*, a uma estirpe, mas esta era, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família guardava no átrio de sua casa (AGAMBEN, 2010, p.61)

Agamben (2010) sugere, que por meio da máscara – persona - pode-se fazer a personalidade, que vai definir o lugar do indivíduo na vida social. Para ele, a luta do homem pelo reconhecimento na vida social é, portanto, a luta pela máscara, que é coincidente com a personalidade que a sociedade confere a cada indivíduo.

Diferentemente da máscara social, o clown possui uma máscara comum, que lhe atribui também a condição de reconhecimento social. No filme **Noites de Cabíria**, este reconhecimento se dá por meio da personagem Cabíria. Ela, assim como o clown, nos revela, através de sua máscara, tudo o que a sociedade tenta esconder e, desse modo, nos propicia ter uma relação mais crítica sobre a sociedade.

Cabíria personifica a característica clownesca no filme e nos permite ver o avesso. É por meio do seu universo particular que nos deparamos com sua estupidez. Ela exerce sua crítica porque não entende a lógica estrutural da sociedade. A sua vulnerabilidade vem do seu destemor, da sua crença no humano e assim, Fellini nos mostra Cabíria. Suas ações nascem com o erro e, por isso, ela solidifica e aceita a sua fragilidade humana.

Quando Cabíria se depara com os acontecimentos cíclicos e com seu destino de sofrimentos e ilusões, ela expõe a descrença de Fellini na realidade. Para ele, o real precisa de

uma visão mais desconfiada, cética. Cabíria, assim como os palhaços, não tem um olhar lógico e a crítica social acontece quando ela nos revela que acredita na vida e, mesmo com todos os tropeços e desilusões, continua sobrevivendo.

> Cabíria e a simultaneidade temporal que ela incorpora na sequência da sua partida criam um cristal de tempo que congrega a reorganização poética de um mundo em reconstrução e as cicatrizes da miséria, da violência e da guerra. Essa evidência justifica a inclusão de Noites de Cabíria no rol das obras-primas neorrealistas, pois o filme e seu realizador herdaram do movimento cultural italiano do pós-Guerra o magma da forma estética e da atitude ética ao representar o mundo com os tons imortais da realidade (MENDES, 2013, p. 197).

O cômico e o clown sempre terão um lugar garantido na sociedade porque abrigam a lógica da complexidade. Possuindo ideias que parecem incoerentes ou absurdas, assumem seus erros e sua irracionalidade, e assim, alojados à margem da sociedade, continuam questionando as estruturas da ordem social. Contemporâneo de seu tempo, o clown consegue questionar as estruturas sociais carregadas de escuridão. Aqui, o escuro está relacionado nas discussões que Agamben realiza sobre o contemporâneo.

> Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.64).

Assim como o clown, Cabíria também recebe o escuro e consegue revelar com seu olhar, um espetáculo por vezes cômico e dramático. Nele, sua máscara não esconde, ela nos revela. É a atração principal de um show que sempre continuará, porque na humanidade sempre existirá algo a ser revelado, sempre haverá luzes e trevas. Cabíria nos olha nos olhos e nos diz: O show tem que continuar! E vai caminhando novamente para a multidão.

3. 3. O Palhaço Chacrinha – um personagem clownesco na televisão brasileira

3.3.1. Abelardo Barbosa, o Chacrinha.

"Eu estou aqui para confundir, eu não estou aqui para explicar"!

José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, nasceu em Surubim, Pernambuco, no dia 30 de setembro de 1916. De família pobre, trabalhou arduamente durante sua juventude para ajudar no sustento de sua família. Seu pai era comerciante e, por muitas vezes, teve decretada a falência de seus negócios. Chacrinha começou a Faculdade de Medicina em 1936, estava com 18 anos e, nesta época, nem pensava em ser artista. Como estudante de Medicina, foi convidado para uma palestra sobre o álcool e suas consequências na Rádio Clube de Recife, para uma plateia formada por estudantes e convidados.

Nessa apresentação, Abelardo Barbosa mostrou o seu talento em se comunicar com o público e foi convidado para trabalhar como locutor pelo diretor artístico da Rádio, iniciando ali sua vida artística. Naquele momento, ele viu uma oportunidade de trabalhar e ajudar de alguma forma o pagamento dos seus estudos. Porém, por falta de dinheiro, foi obrigado a abandonar os estudos pouco tempo depois e nunca mais deixou de estar ligado à vida artística no rádio ou na televisão.

Mudou-se para o Rio de Janeiro logo após ter sido convidado para excursionar como baterista de uma banda em um navio de cruzeiro, o Bagé, que voltou da Europa com o início da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, o objetivo de Chacrinha era conseguir um emprego e retomar seus estudos de Medicina. Mas, em 1940, novamente começa a trabalhar em rádio e enveredou definitivamente pela carreira artística.

No Rio de Janeiro, passou por vários empregos. Foi locutor da rádio Vera Cruz e, posteriormente, da Tupi e da rádio Clube Fluminense, mas seu forte sotaque nordestino não combinava com a função de locutor comercial, pelo menos na época. As instalações da Rádio Clube de Niterói, em Icaraí, ficavam em uma chácara. Lá, Chacrinha teve a oportunidade de trabalhar novamente como locutor. Mas, insatisfeito com a programação em que atuava, Abelardo Barbosa pediu à direção da emissora para fazer um programa de música carnavalesca, tarde da noite. Com a aprovação, o programa "O Rei Momo na Chacrinha" foi ao ar em 1942.

A fama de "maluco" estava consolidada. O estilo irreverente do comunicador, que recebia seu público na chácara de cuecas e com um lenço na cabeça, acabou ganhando fama e após o carnaval daquele ano, o programa mudou de nome para "O Cassino da Chacrinha".

O programa era pouco convencional. Chacrinha simulava entrevistas com artistas famosos e recriava a atmosfera de um verdadeiro cassino, com efeitos sonoros que não dispensavam a colaboração de galos e outros bichos que existiam na chácara. O então locutor José Abelardo atuou no rádio durante esse período e teve como influência para seus

programas radiofônicos os carnavais cariocas das décadas de 1930 e 1940, os cassinos, os circos e as festas populares, sobretudo as nordestinas. De acordo com Rohrer (2010),

> Em Pernambuco é tradicional a variedade de festas e ritmos. Ao lado do frevo, estão o maracatu, o afoxé, o samba, os caboclinhos e os pastoris (festas religiosas). Pastoril é uma denominação dada no Brasil às festividades que originalmente reviviam a jornada dos pastores a caminho de Belém, para louvar Jesus Cristo e sua família. Com o passar do tempo, principalmente no início do século XX, as festividades com a temática natalina perdem força, e o pastoril embora não deixasse de evocar a natividade, caracteriza-se pelo ar profano, por certa liberdade e até pelo exagero pornográfico, como aconteceu nos Pastoris antigos do Recife. Nessa festa temos uma figura central, O Velho, em que cabe a ele, com suas largas calças e seus paletós amassados, seus ditos, suas piadas, suas anedotas e suas canções obscenas, animar o espetáculo, mexendo com as pastoras (mocinhas que o ajuda). Esse personagem também brincava com os espectadores, inclusive, recebendo dinheiro para dar os famosos bailes - descomposturas - em pessoas indicadas pelo público (ROHRER, 2010, p.15).

Entre o ano de 1943 e 1944, José Abelardo deixou de se apresentar por conta de uma operação de hérnia. Em seu lugar foi escalado o locutor Júlio Louzada e, no período em que substituiu o locutor principal, Louzada dizia várias vezes que o locutor José “Chacrinha” Abelardo, ou José Abelardo, “O dono da Chacrinha” estava fora do ar por conta de uma cirurgia. Quando retornou de sua licença médica, José Abelardo Barbosa de Medeiros já tinha virado o “Chacrinha” e o programa mudou o nome para "O Cassino do Chacrinha".

O programa ficou no rádio até 1955, quando o comunicador foi batalhar um espaço na televisão. Quase todas as emissoras de televisão do Brasil tiveram o apresentador como contratado. Sua estréia aconteceu na TV Tupi, em 1957, e Chacrinha permaneceu na televisão durante três décadas com grande sucesso, tendo sua carreira interrompida apenas por sua morte, em 1988.

Durante o período em que ficou no ar, trabalhou nas emissoras TV Tupi, TV Rio, TV Excelsior, TV Globo, TV Record e TV Bandeirantes. Na TV Tupi, e em especial na TV Globo, teve que impor seu estilo de apresentação, pois as duas emissoras eram de grande alcance e ,em épocas diferentes, foram líderes de audiência.

Em 1959, a "Discoteca do Chacrinha" era o programa mais popular da televisão brasileira. Na TV Excelsior, uma das emissoras mais inovadoras da televisão, apresentou “A Hora da Buzina”, um dos primeiros programas de calouros do Brasil. Durante a década de 1960, Chacrinha já se apresentava com as fantasias extravagantes e era considerado um apresentador com uma postura anárquica, tendo problemas com a censura.

Figura 22 -“Discoteca do Chacrinha” – TV Tupi

Fonte: memoriaglobo.globo.com

Chacrinha, assim como todos os artistas advindos do rádio, teve que se adaptar ao novo meio de comunicação. Acostumado a apresentar seu programa no rádio trajando apenas cueca, batendo em pratos, panelas e diversos outros objetos improvisados, reproduzindo sons que de algum modo faziam lembrar um movimentado cassino, o apresentador buscou recursos visuais inéditos na TV para se diferenciar dos demais programas de auditório.

Vestindo roupas espalhafatosas, apresentando um humor debochado, munido de buzina e abacaxi para desclassificar seus calouros, Chacrinha alcançou grande popularidade. Seus bordões são lembrados e usados até os dias de hoje: “Teresinha. Uh, uh!”, “Eu vim pra confundir, não para explicar”, “Quem não se comunica, se trumbica”.

Figura 23 -Cassino do Chacrinha - Rede Globo

Fonte: memoriaglobo.globo.com

Seus programas de calouros e de divulgação da MPB, como a “Discoteca do Chacrinha”, a “Buzina do Chacrinha” e o “Cassino do Chacrinha”, foram sucesso em todas as emissoras nas quais Chacrinha trabalhou: TV Tupi, TV Rio, TV Bandeirantes e TV Globo. A "Buzina do Chacrinha" foi criada por ele em 1968, na TV Globo, quando comandava os programas de calouros, aos domingos. Às quartas-feiras, era o dia da "Discoteca do Chacrinha", programa que lançou muitos ídolos da MPB e que tinha como atração as Chacretes, que se transformaram em verdadeiras musas da televisão na década de 70. Segundo Rohrer (2010),

> Chacrinha passa por diversas emissoras, mas é no final dessa década, quando vai para a TV Globo, que ele se tornou o grande fenômeno de massa da televisão brasileira. Na década de 1970 atua novamente na TV Tupi, na TV Record e em especial na TV Bandeirantes em que reencontrou seus melhores momentos. Em 1982, retorna para a TV Globo, e o seu programa Cassino do Chacrinha, entre 1982 a 1988 atingiu diversas vezes a marca dos 65 pontos de audiência (em uma escala de 0 a 100), um índice quase impossível de se alcançar nos dias de hoje, com um cenário mais segmentado e com a forte concorrência da Internet. Mas mesmo se considerarmos que tanto Faustão como Gugu, os mais populares apresentadores de programas de auditório da atualidade, no final da década de 1980 e início da década de 1990, em um cenário muito parecido com o que Chacrinha tinha em seus anos de televisão, conseguiam em média 30 pontos, enfere-se que Chacrinha foi um apresentador diferenciado (ROHRER, 2010, p.18).

Para Yura (2012), o poder do comunicador Chacrinha, pode ser confirmado diante de vários momentos de sua trajetória.

> Seu aniversário de 70 anos foi comemorado em setembro de 1987 com um jantar oferecido pelo então presidente da república, José Sarney. O programa do Velho Guerreiro foi substituído, na TV Globo, pelo "Fantástico, o show da vida", uma mistura de humor, aventuras, divulgação científica e música em formato jornalístico. Em 1982, porém, a TV Globo volta a contratar Chacrinha para driblar a concorrência. Estava de volta o "Cassino do Chacrinha". Recebeu, em 1987, o título de "doutor honoris causa", da Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro (YURA, 2012,p.6).

Em 1988, sua saúde começou a apresentar sinais de fraqueza. Chacrinha faleceu em 30 de junho do mesmo ano, de infarto de miocárdio e insuficiência respiratória, aos 70 anos. Seu enterro, no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, contou com a presença de 30 mil pessoas, entre artistas, políticos e populares, evidenciando o quanto era querido pelo grande público e respeitado como comunicador.

3.3.2. Chacrinha: O velho palhaço barroco da televisão.

"Quem não se comunica, se trumbica"

Segundo Pereira (2009), os programas de televisão apresentados por Chacrinha, foram uma extensão do Barroco brasileiro presente no Tropicalismo, nas músicas de Milton Nascimento e no confronto à linearidade que a Ditadura Militar procurou impor aos brasileiros, com o seu moralismo-classe-média.

> Como o Barroco, estilo de junções e injunções sensíveis, o Chacrinha demonstrava o avesso de um país a partir das banalidades cotidianas, cosendo uma estética do aqui e agora próxima ao senso comum, ao tom coloquial dos poetas populares, dos vendedores de folhetos de cordel nas feiras do Nordeste brasileiro, da sonoridade da Banda de Pífanos de Caruaru (PE) (PEREIRA, 2008, p.2).

Desse modo, assistir ao programa do Chacrinha era penetrar em um caleidoscópio, em um mosaico no qual sonoridades e formas geométricas circulavam do olhar dos telespectadores para a câmera de TV e vice-versa. No centro do palco, um homem e suas "personas": o palhaço, o juiz, o herói pícaro, o rei que cede o seu trono aos talentos musicais e, ao mesmo tempo, pune os desafinados com a sonoridade de sua buzina.

De acordo com Rohrer (2010), podemos considerar que os programas de auditório, além da inspiração do Rádio, também têm sua origem no circo. Um mestre de picadeiro está sempre pronto para apresentar as atrações do circo - os palhaços, equilibristas, malabaristas, entre outros. E os programas de auditório contam com a presença de um animador ou assistente de palco, os quais ficam orientando a plateia para melhorar as apresentações. Este gênero da televisão brasileira foi incorporando alguns elementos circenses à sua linguagem, e ganhando a preferência do grande público.

> Um fato absolutamente notável é que quanto mais voltamos na história dos programas de auditório mais nos aproximamos do universo da cultura popular. Passando pelas histórias das primeiras emissoras de TV e das manifestações culturais que constituíram suas fontes mais diretas (o rádio, a "chanchada" e o teatro de revista), acabamos por descobrir sua ligação profunda com o circo e a festa popular. E aqui temos dois problemas: o da tradição de pensar a cultura popular como algo cristalizado no passado que, no máximo, sobrevive no presente e de sua oposição ao conceito de cultura de massa (MIRA, 2000, p. 128).

Segundo Souza (2004), os programas de auditório prendem a atenção do público e do telespectador pela variedade de atrações apresentadas em um só programa, aproximando-se da mesma linguagem utilizada pelo circo.

> O público do gênero auditório também comparece para mostrar alegria, animação, interesse, podendo cantar, dançar, dar opinião, sempre instigada pela figura do apresentador, que centraliza a atenção e conduz o programa. …Todos os programas de auditório estão sempre ligados a um nome, o do apresentador ou apresentadora, que fazem o sucesso do gênero. Chacrinha, J. Silvestre, Flávio Cavalcanti, Silvio Santos deram origem a outros que permaneceram no ar em várias redes, utilizando-se das mesmas técnicas usadas pelos antecessores (SOUSA, 2004, P. 94-95).

Nos programas apresentados por Chacrinha, havia uma linguagem que conjugava elementos em movimento, que avançam e recuavam ao mesmo tempo. Muitas imagens não eram fixas, ou com enquadramentos habituais, mas percorriam todo o corpo do apresentador. Esses movimentos próximos às câmeras, traziam uma sensação de aproximação com o telespectador,

> Esse corpo do apresentador sai do seu casulo - o tubo catódico - e procura alcançar o telespectador, se tornando comunicação fática, ora representada pelo dedo de Chacrinha na câmara (roda, roda, um minuto de comercial...), ora matizando bordões sobre a lógicacomunicacional: "eu vim para confundir e não para explicar". Noutro nível da linguagem, o apresentador procurava materializar a prosódia através da pontuação das falas com os dedos sobre os lábios, como se o gesto físico fosse capaz de ampliar a sonoridade das palavras (o dedo no canto da boca ditava o ritmo dos discursos de Abelardo Barbosa) (PEREIRA, 2008 p.3).

Um outro aspecto dos programas do Chacrinha é a utilização do som enquanto um narrador da cena, unindo o som ao movimento das imagens. As câmeras eram sonoras, as imagens viravam gestos e os sons conjugavam uma profusão de signos. A participação do público nos seus programas se dava de maneira diferenciada. Fosse o público no auditório, ou quando o telespectador via o programa pela televisão, todos assistiam um programa sem molduras estéticas convencionais.

O Chacrinha sem moldura era perceptível na utilização de todos os sentidos, tanto por parte do público que participava do programa, quando dos telespectadores, que vislumbravam as imagens no palco. Sodré (1972) acredita que a diferença entre o Chacrinha e os outros animadores está menos na sua intencionalidade de comunicador e mais na singularidade da sua apresentação. O autor destaca alguns aspectos, como o traje, os recursos retóricos e as marcas expressivas.

Segundo Sodré (1972, p.79), o *traje* de Chacrinha não configura uma fusão harmônica, ele misturava vários estilos. "Ele usa minissaia, traje exclusivo do outro sexo, sem se travestir; usa botinhas e babados de estilo "aristocrático", sem pretender interpretar um aristocrata; idem para o chapéu de pirata". Essa mistura resulta em uma imagem próxima a de um palhaço clássico.

O autor também analisa os recursos retóricos, pois Chacrinha usava um palavreado fortemente marcado pelo *nonsense*[12] mas, ao mesmo tempo, conseguia fixar a atenção geral, utilizando a palavra junto com a mímica. Por exemplo, colocar o dedo no canto da boca para

[12] ***Nonsense*** ("sem sentido", "contra-senso" ou "absurdo", em inglês) é uma expressão que denota algo disparatado, sem nexo. A expressão é frequentemente utilizada para nomear um estilo característico de humor perturbado e sem sentido, que pode aparecer em diversas artes.

anunciar sua fala, e quando está falando, deslocar o dedo para frente e para trás para, desse modo, afirmar o mesmo significado: o Chacrinha está falando!

> Esses gestos podem investir-se, as vezes, de função poética: quando, por exemplo, ele traça círculos no ar com a ponta do dedo, acompanhados de uma divagação ("roda, roda..."), está provavelmente, e conscientemente, se referindo ao próprio ato de transmissão de seu programa – rodar, em gíria televisiva, significa colocar no ar. Referir-se aos elementos de constituição ou estrutura da mensagem é o que Jakobson designa como função poética da comunicação. Por outro lado, o pano da linguagem articulada, os seus ditos jocosos quase sempre obedecem a uma rima...Uma comparação: a) chacrinha: "como vai, vai bem?/ Veio a pé/ Ou veio de trem/ (SODRÉ, 1972, p.80).

O modo jocoso de utilizar as frases, muitas vezes rimadas, nos traz também aproximações de versos da cultura popular, palhaços de ruas e feiras. Com relação às marcas expressivas, segundo Sodré, trata-se de utilizar com habilidade, algumas das suas características físicas, como por exemplo: empurrar os outros com a barriga, sorrir maliciosamente e com prolongamentos.

Esses aspectos devolveram ao telespectador brasileiro a figura do palhaço. Com sua provocação ao risível pela derrisão, Chacrinha é a adaptação da cultura oral à mídia televisiva. Sodré (1972) vê em Chacrinha a configuração dos loucos, dos bobos da corte, e dos clowns:

> O clown, o palhaço, é o louco profissional. Só ele pode sorrir sonoramente ante o escândalo da existência e levar-nos a reconhecer a nossa condição tragicômica. A mímica do palhaço é a estilização do nosso ridículo cotidiano – nossos hábitos repetidos, nossos estereótipos. Para fazer rir da realidade, ele, inconscientemente, se distancia dela, apontando, no mesmo movimento revelador do grotesco. O Chacrinha é o bobo da corte do consumo. Ele não nos impinge uma falsa verdade: seu programa não se disfarça como educador ou artístico. Ele nos faz ver (repetimos: apesar dele próprio) o ridículo de nossa sociedade como "sociedade de consumo"...e lá vai bacalhau na cara de quem não tem dinheiro para compra-lo, mas consome televisão! O Chacrinha é, em suma, o palhaço adaptado à circuiticidade eletrônica. O bacharel quer fazer discurso em seu programa? Lá vai o dedo desmoralizador na boca do chato! (SODRÉ, 1972, p.81).

De acordo com Rohrer (2010), quando Chacrinha decidiu procurer um espaço na recém inaugurada televisão brasileira, levou toda a sua experiência do rádio, assim como os demais pioneiros da televisão nacional. Ele também se apropriou de elementos dos carnavais cariocas das décadas de 1930 e 1940, do circo, dos cassinos e também das festas populares, dos pastoris e do teatro de revista. Assim, pôde adicionar um toque irreverente ao novo meio de comunicação, diferente de outros apresentadores, que apenas migraram do rádio para a televisão, sem adicionar nenhum outro elemento a esse veículo.

Figura 24- Cassino do Chacrinha – Rede Globo - 1985

Fonte: memoriaglobo.globo.com

Em 1978, em uma entrevista, no programa Vox Populi, na TV Cultura. afirmou que tentava dar ao seu programa um aspecto tropical-nordestino. Porém, ele mesmo admitiu ser essa uma tarefa um tanto difícil, por estar dentro do contexto homogeneizado dos meios de massa, o que lhe fez buscar uma linguagem e uma visão própria do que seria uma imagem do Brasil.

Seu estílo singular de apresentação conferia aos seus programas uma estética diferenciada, que o diferenciava de outros apresentadores de programas de auditório. Muitas das inspirações de Chacrinha vieram de um personagem popular muito conhecido dos Pastoris de Pernambuco, o Velho, também chamado de Velho Quiabo, Velho Faceta, Véio Mangaba, entre outros.

> O Velho Quiabo, era um velho que aparecia durante o carnaval em Recife e Olinda dizendo chistes engraçados pra as moças, brincadeiras para os homens. Uma figura que evocava o teatro de bonecos nordestino. Um ser ligeiramente obscene que fazia o público rir com esse tipo de graça. Um tipo de humor que brincava sempre com o sexo ficava na fronteira da sacanagem. Buzinar a moça, passar a mão nela, era todo um jogo de palavras que no Nordeste é maldoso, mas socialmente aceitável. O Velho Quiabo era um personagem que fazia graça, divertia as pessoas com esse espírito, e Chacrinha recriou na TV algo do gênero. (RITO & BARBOSA, 1996, p. 41).

Figura 25 -Velho Xaveco – Pastoril Profano de Pernambuco

Fonte: http://velhoxaveco.blogspot.com.br

O Pastoril é um dos principais folguedos do Ciclo Natalino. Suas apresentações buscam atingir um grande número de espectadores. No enredo do Pastoril, há uma grande ênfase na figura do vilão, representado pelo Velho do Pastoril, que se assemelha ao palhaço de circo. No Pastoril, algumas músicas são cantadas pelo coro de pastoras, pela Diana, e o Velho tem participação privilegiada: ele canta nos intervalos, conta suas anedotas e sai mexendo com a platéia.

Esse folguedo tem derivações: o Pastoril Profano, que é um popular dramático praticado em alguns estados no Nordeste, e muito conhecido no Estado de Pernambuco, e o Pastoril Sagrado, também conhecido como Pastoris e Auto das Pastorinhas, entre outras nomeações. O Pastoril Profano também recebe outros nomes, como o de Pastoril de Ponta-de-Rua, Pastoril de Velho, dentre outros associados ao nome do personagem Velho, como Pastoril do Velho Barroso, Pastoril do Velho Faceta, Pastoril do Véio Mangaba.

De acordo com Santos (2008), ao Pastoril foi acrescentado o “cordão”. Os cordões do Pastoril são formados por pastoras e têm as cores azul e vermelha, que simbolizam a Virgem Maria e Jesus Cristo. O azul está ligado à Assunção da Virgem-Mãe e o vermelho representa

o sangue de Cristo, a encarnação.

> A presença de mulheres como protagonistas neste folguedo é um fator próprio e determinante. Outros folguedos, como o Bumba-meu-Boi, Cavalo-Marinho, Marujada, Folia de Reis, Reisado, quando precisam interpretar um personagem feminino, tem o costume de não utilizarem mulheres, e sim homens travestidos. Sempre existiu um tabu com relação à presença e participação das mulheres nos folguedos, principalmente do Nordeste. O Pastoril Profano foge à regra e se utiliza das mulheres, como motivo principal e atrativo. Neste aspecto, o Pastoril mostra-se avançado, inovador em relação aos demais folguedos populares (SANTOS, 2008 p. 135).

Chacrinha, com seu personagem de inspiração clownesca, mais próxima dos palhaços das feiras e dos pastoris, levou para o "circo televisivo" um pouco do divertimento da praça, das feiras. Com seu estilo único de apresentação, movendo-se o tempo todo pelo cenário do programa, levava aos telespectadores um vigor próximo das festas populares. Jogava bacalhau, farinha e objetos no público do auditório, distribuía abacaxis para os calouros eliminados, sempre acompanhado da buzina, sua marca registrada. As famosas Chacretes o ajudavam a animar os programas e essa concepção, velho e dançarinas, se aproxima muito ao enredo dos folguedos do pastoril, realizado no nordeste.

Figura 26 - Velho Xaveco e Pastoras no Pastoril Profano de Pernambuco

Fonte: http://velhoxaveco.blogspot.com.br

Figura 27 - Chacrinha com as Chacretes

Fonte: http://www.webradioepocas.com.br/2014/02/as-chacretes-do-chacrinha.html

É justamente este estilo único, com essa estética diferenciada, que o afasta da maneira tradicional de apresentar os programas de auditório. O seu registrava uma proximidade com as festividades populares que, de um modo geral, têm um papel fundamental na história da sociedade. Segundo Bakhtin (1987), todas as festividades, de qualquer tipo que sejam, são uma forma primordial e marcante da civilização humana.

> Não é preciso considerá-las nem explica-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimem sempre um concepção do mundo. (...) As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. (BAKHTIN, 1987, p. 7-8).

A influência das festas de porta de igreja, das feiras nas praças e pastoris, representou para Chacrinha a construção de uma estética tropical nordestina. De acordo com Pinheiro (2006, p.10), a diversidade, a troca, a mudança e a aceitação de outros elementos contribuem para a criação de um sistema aberto. A memória e as informações sincrônicas transformam os elementos da cultura, tornando-a um processo dinâmico. "... é constituída como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias autorais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional". Para Castells (2006), do ponto de vista sociológico,

> A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social. (CASTELLS, 2006, p. 23)

Chacrinha, por meio de sua estética, trouxe uma nova perspectiva para os programas de auditório e contribuiu para a construção de uma nova identidade nos modos de fazer televisão. A estética que Chacrinha criou nos seus programas, ao longo de seus mais de 30 anos de carreira, não existe mais, ficou quase esquecida no cenário da televisão atual. Esta estética mestiça e barroca, se comparada a diversos programas atuais, continua muito original.

> Chacrinha foi o único que conseguiu resgatar, na televisão, a comicidade popular com toda sua força. Ele foi o bufão, o bobo da corte e o palhaço do circo. Ninguém aproximou mais os programas de auditório dos fundamentos da festa popular: a liberação, o riso e a glutonaria. Paródia de si mesmo. Paródia da televisão (MIRA, 2000, p. 54).

Ele foi um inovador, uma referência na arte de fazer televisão, e na assinatura que criou,se reconhece a força da linguagem circense na invenção de um personagem clownesco inspirado nos palhaços das festas nordestinas. O seu clown fez história. A televisão continuou se transformando no contato com as sempre novas tecnologias, porém não soube dar continuidade a outros tipos de mescla da diversidade brasileira. Chacrinha, com o seu programa, contribuiu para resgatar a festividade e a comicidade que são próximas do universo clownesco.

> Quem poderia negar, assistindo ao Chacrinha, que o odor do bacalhau atirado ao público ultrapassava os limite do vídeo? Por isso, ter visto os programas apresentados por Abelardo Barbosa foi sempre um desafio para os linguistas e historiadores. A teatralidade de Chacrinha estava mais próxima do Barroco e, consideravelmente,

> distante do grotesco. Isto faz a diferença entre o Cassino e a Buzina de Abelardo Barbosa de outras emissões televisuais como: o Programa do Ratinho, Marica, entre outros, que apostam na "supremacia" do mau gosto, ou no grotesco como degeneração do bom gosto. Ao contrário, o Chacrinha unia formas distintas e mostrava que a complexidade não é sintética, unindo exercício de ver e ouvir para além da compreensão denotativa das imagens, como: o cantor mascarado, a nudez circense das Chacretes, a jurada-mãe, o jurado-irascível, e o patrocinado assolando a inocência estética dos calouros (PEREIRA, 2008 p.3).

Ele soube trabalhar com o improviso, aproximando-se da tradição popular, clownesca e bufa, e assim construiu uma linguagem simbólica cômica. Procurando demonstrar que a vida estava no palco, ele coloca, aos olhos da sociedade, que o palco era a própria vida. Quando nos fazia rir, assumia também o papel de critico social, pois apontava as nossas mazelas. Já dizia o Velho Guerreiro, "Quem não se comunica, se trumbica", antecipando a importância que a comunicação viria a ter. O velho palhaço da televisão já anunciava, com este que se tornou o seu jargão, um dos principais traços do que viria a se constituir como característico das sociedades contemporâneas.

> A batalha vencida por Chacrinha foi a de fazer uma televisão diferente, inovadora, criativa que continha diversos elementos que o influenciaram: o rádio, o circo, as festas populares, os carnavais. O seu grande desafio e sua grande vitória foi ter feito tudo isso na televisão e ter compreendido como poucos o que realmente interessava ao telespectador. Ao se analisar os programas, tem-se a dimensão de como tudo isso funcionava, para o apresentador, para o público do seu auditório, para o telespectador e para os artistas. O programa era uma grande festa, mas antes de tudo era uma festa para e na televisão (ROHRER, 2010, p.74).

Figura 28 - Chacrinha com as Chacretas

Fonte: memoriaglobo.globo.com

Capitulo IV – O CÔMICO NOS PROCESSOS DE COMUNICAÇÃO

Segundo Lipovetsky (2004), ao longo da historia da sociedade, o riso se apresentou como esclarecedor e crítico, agindo em alguns aspectos da sociedade com relação à reflexão e à crítica. Ele acredita que hoje, absorvido pelos meios de comunicação de massa e pela publicidade, o riso está descompromissado, esvaziado de significado, porque atrelado ao lúdico e ao estímulo do consumo.

Se o humor e a comédia foram trivializados pelos meios de comunicação, cabe perguntar se houve alguma inversão e se a comicidade perdeu a possibilidade de oferecer-se como uma leitura crítica da sociedade. Com o pensamento de Lipovetsky, e o que vem sendo proposto ao longo desta dissertação, nesse capítulo nos propormos a ampliar as reflexões que vêm sendo apresentadas, a partir dos contextos cômicos de comunicação do programa de televisão **CQC - Custe o que custar**, da Rede Bandeirantes de Televisão.

4.1. A comicidade e o humor na televisão brasileira

A influência da televisão na indústria cultural brasileira e no comportamento social "é indiscutível", segundo Amorim (2008). Sua veiculação alterou valores, impôs costumes, formando, dentro dos distintos níveis sócio-econômicos, uma população totalmente envolvida por suas informações. A televisão brasileira estreou em 18 de setembro de 1950, com o primeiro canal de televisão do país e da América do Sul, a TV Tupi, inaugurada por Assis Chateaubriand. A exploração do humor foi um dos pontos fortes da televisão no Brasil.

De início, os programas humorísticos não possuíam linguagem própria, eram quadros humorísticos do rádio adaptados para serem exibidos na TV. A popularidade do gênero no Brasil é grande, e os programas produzidos se fazem presentes na programação de muitas emissoras, sejam elas abertas ou fechadas. Alguns desses programas alavancaram nomes que moldaram o humor brasileiro na televisão e no cinema, e ainda hoje, são os responsáveis pelo sucesso de muitas emissoras e a celebração de novos comediantes. Um exemplo foi o programa **Balança Mas Não Cai**, da Rádio Nacional, que já era popular nos meados dos anos 1950, e foi adaptado pela TV Globo em 1968, com Paulo Gracindo, Brandão Filho, Lúcio Mauro e Tião Macalé, entre outros.

A busca por uma linguagem própria do humor na TV foi lenta e atravessou muitos processos. O programa conseguiu manter-se no ar com fórmulas próximas às radiofônicas, saindo do ar em 1983. Os programas de humor, em termos de popularidade, ficaram atrás apenas das telenovelas, que ainda hoje, fazem parte da programação televisiva no Brasil, obtendo grande sucesso.

Figura – 29 Programa **Balança Mas Não Cai** – Rede Globo

Fonte: memoriaglobo.globo.com

Foram muitos os humoristas que povoaram a televisão brasileira nesses sessenta anos de existência, e que deixaram sua marca no panorama artístico nacional. Entre eles, podemos destacar Amácio Mazzaroppi (1912-1981), que depois atingiu também um grande sucesso no cinema. Ele esteve presente no primeiro programa televisionado no país, TV na Taba, dirigido por Cassiano Gabus Mendes. Em 1963, na TV Globo destacou-se o programa **Oh! Que Delícia de Show!**, com Sônia Mamede (Ofélia), a pouco inteligente esposa de Fernandinho, interpretado por Lúcio Mauro.

A Família Trapo, que foi satiricamente construída a partir do filme **A Noviça Rebelde** (1965) foi o grande sucesso da TV Record, em São Paulo, na década de 1960. No

programa, participavam os atores e humoristas Renata Fronzi e Otelo Zeloni, Cidinha Campos, Ricardo Corte Real, Jô Soares e Ronald Golias. Outro programa de muito sucesso foi **Praça da Alegria**, de Manuel da Nóbrega (1913 -1976), que tinha influências do teatro, com cenário e era gravado ao vivo, diante de uma plateia, e foi exibido de 1957 a 1979. Além do rádio e do teatro, outra grande influência cômica nos primórdios da televisão brasileira foram as chanchadas do cinema nacional.

> As chanchadas, produções cinematográficas nacionais voltadas para o humor, fizeram muito sucesso no país entre as décadas de 1930 e 1960. Entre suas grandes estrelas, estava a dupla Oscarito e Grande Otelo. As formas cômicas dessas produções influenciaram fortemente a televisão simplesmente porque sua popularidade foi tão estrondosa que, mesmo as outras fontes de inspiração aqui citadas, o rádio e o teatro, também beberam delas. O humor das chanchadas era leve, popular e fazia piada com marcas identificadas com o Brasil, como a malandragem e o carnaval (era comum, nas chanchadas, que toda a confusão se resolvesse em um número musical ao final do filme). A comicidade da chanchada, baseada em *gags* físicas (como os movimentos de Oscarito) e no foco nas expressões dos atores reagindo nos diálogos (daí a importância da dupla supracitada) estabeleceu padrões para a maneira com a qual se fez humor nos meios de comunicação de massa no Brasil por muitos anos, sendo a principal referência da televisão nessa área (ARAUJO, 2011 p.4).

De acordo com Amorim (2008), o humorismo na televisão brasileira se beneficiou muito na década de 1960, com a técnica do videoteipe. Este recurso de edição permitiu uma melhor elaboração para os quadros em programas como **Chico Anísio Show (1982 – 1990)**, **Times Square (1963 a 1965)**, **Dercy Beaucoup (1963)**, entre outros. Mas a renovação de valores, entre as décadas de 1960 e 1970, não foi tão significativa nos programas humorísticos e os mesmos profissionais continuaram apresentando-se na televisão, utilizando as mesmas técnicas de humor e beneficiando-se das novas técnicas eletrônicas.

Com a censura política da ditadura militar, o humorista limitou-se a criar “pastelões” e a ironizar o teatro, o cinema e a própria televisão. Os grandes artistas cômicos continuaram sendo Chico Anísio (1931-2012), Ronald Golias (1929-2005), Dercy Gonçalves (1907-2008), Consuelo Leandro (1932-1999), Jô Soares e outros. Os programas já conhecidos, como **A Praça É Nossa** (SBT) no ar desde 1987, **Escolinha do Professor Raimundo** (1990 a 2001) e **Chico Total** (1981 a 1999) continuaram, mas exibiam a mesma fórmula de apresentação, um pouco já desgastada e começaram a perder audiência.

O programa **Os Trapalhões** consagrou-se na década de 1970, obtendo maior sucesso tanto na televisão como no cinema. O programa durou cerca de 30 anos e teve o seu inicio em 1966, na TV Excelsior, passou depois para a TV Record, com o nome de **Os Insociáveis**, foi para a TV Tupi, retomado a denominação original, permanecendo até 1977, quando se transferiu para a TV Globo, encerrando suas exibições em 1990.

Segundo D´Oliveira e Vergueiro (2011), o humor sempre teve um papel de destaque na composição da programação da televisão brasileira e, nesse ambiente, o grupo de comediantes conhecido como Os Trapalhões ocupou um lugar especial.

> Ao trazer um humor de caráter popular que explorava tipos comuns, ele possibilitou a empatia dos espectadores com as situações retratadas. Seu sucesso provavelmente está ligado ao entendimento, por parte de seus redatores e dos próprios artistas que compunham o grupo, das características do público e dos elementos que podiam cativá-lo. Ao se colocar como representantes de segmentos menos valorizados, carnavalizar as relações hierárquicas e brincar com a própria situação de exclusão, eles proporcionaram – ou desencadearam –, a cada programa apresentado, uma reação catártica ainda não suficientemente dimensionada pelos estudiosos da comunicação de massa no Brasil (D´OLIVEIRA E VERGUEIRO, 2011, P.132).

Figura 30 - Programa **Os Trapalhões**

Fonte: pelethebest.com

O panorama dos programas de humor na televisão brasileira começou a se modificar quando a televisão procurou desenvolver formas específicas de humor televisivo em todas as partes do mundo. Para Araújo e Sobrinho (2011), é importante mencionar a tentativa bem sucedida de 1969 e 1970, da Emissora BBC inglesa, com o programa **Monty Python's Flying Circus** - um programa completamente inovador no que diz respeito ao método de abordagem humorística na televisão, pois era composto por diferentes quadros, aparentemente sem ligação entre eles, mas que, vez ou outra, se entrecruzavam sem muitas explicações.

> Os esquetes abusavam do *nonsense* e do surreal […] a sátira televisiva foi uma forma de atacar e provocar descrença nas figuras e instituições do *establishment*, e, neste sentido, "Monty Python's Flying Circus" é exemplar. O programa combatia as idiossincrasias da vida britânica, em especial os âmbitos cultural e profissional, além de conter um forte teor de sátira política e piadas com insinuação sexual, o que era um tabu na época. Seus integrantes possuíam formação acadêmica e sua comédia,

> considerada até hoje extremamente inteligente, revolucionou profundamente a maneira de se fazer humor na televisão (ARAUJO, 2011 p.4).

Os reflexos dessa nova forma de humor só começaram a despontar na televisão brasileira depois que as referências não-televisivas se esgotaram por completo. Pode-se considerar que essa mudança começou a ser sentida no final da década de 1980 e começo da década de 1990, quando a TV Globo insere na sua programação a **TV Pirata**, em 1988, e o **Casseta & Planeta, Urgente!**, em 1992.

O programa **TV Pirata** concentrava seu humor na paródia de gêneros televisivos e misturava as influências da televisão internacional com o que já havia sido estabelecido no gênero pelas atrações nacionais, e a referência, agora, era a própria TV. Ele baseava-se em esquetes mutáveis, que se reconfiguravam toda vez que iam ao ar. Para Araújo e Sobrinho (2011, p. 4 e 5), o gênero humorístico começava a encontrar a linguagem própria para a televisão no Brasil, envolvendo uma câmera muito mais discursiva, que denotava pontos de vista e acompanhava o ritmo mais rápido dos esquetes, "além de cenários expandidos, piadas auto-referenciais (recheadas de paródia) e uma maior liberdade para os temas abordados".

Figura 31 -**TV Pirata** – Primeiro Elenco - 1988

Fonte: www.casseta.com.br

A década de 1980 também marca um momento em que a televisão brasileira se abre para novas experiências. Um exemplo desse abertura foi o surgimento de diversas produtoras independentes de vídeo, que realizavam programas variados, e em momentos específicos alugavam horários ou conseguiam espaço na programação de determinadas emissoras.

> A produtora Olhar Eletrônico nasceu na Universidade de São Paulo (USP), dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Diversos participantes fizeram parte da produtora com destaque para Marcelo Machado, Marcelo Tas, Renato Barbieri, Tonico Mello e Fernando Meirelles. Em 1983, a produtora iniciou a exibição dos seus programas na televisão brasileira na TV Gazeta, onde foram convidados por Goulart de Andrade para participar do programa 23º Hora. Depois disso, conseguiriam atuar na TV Manchete, TV Cultura e TV Globo. A TVDO é criada dentro da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP ainda em 1979. Entre seus participantes encontram-se Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Vieira. Na TV Cultura, a TVDO conseguiu grande destaque com os programas Avesso e Fábrica do Som, mas ainda tiveram outras experiências como Mocidade Independente na TV Bandeirantes e Realidade na TV Gazeta. O lema da TVDO era *tudo pode ser um programa de televisão* (ROHRER, 2010, p.26).

Essas produtoras foram importantes para os meios audiovisuais brasileiros, pois deram continuidade à produção audiovisual no Brasil. Podemos destacar Marcelo Machado, na produtora **Olhar Eletrônico**, que dirigiu diversos programas e atuou na publicidade; Marcelo Tas, que foi apresentador e produtor do programa **CQC** da TV Bandeirantes; Fernando Meirelles, importante diretor de cinema nacional e internacional; Tadeu Jungle, destaque da TVDO, e hoje diretor da The Academia Internacional de Vídeo; e ainda Pedro Vieira e Walter Silveira, que foram diretores de programação da TV Cultura de São Paulo.

No final dos anos 1990, verificou-se uma proliferação de outro tipo de liberdade criativa, dirigida, sobretudo, a segmentos jovens da audiência. Apoiadas tecnicamente na união televisão-computação-internet, emissoras de sinal aberto como a Rede Cultura, ou transmitidas a cabo como MTV, Canal 21, GNT, Multishow e outras, trouxeram linguagens experimentais, algumas muito inovadoras, oferecendo outras opções de uso do veículo. De acordo com Amorim (2008), algumas emissoras, mesmo com mais liberdade para modificar a programação e seguir a tendência que se desenhava, mantiveram nos anos 1990, os programas de humor já conhecidos.

> A Praça É Nossa (SBT), Escolinha do Professor Raimundo, Chico Total (Rede Globo) e outros, continuaram, mas, por exibir a mesma fórmula de apresentação, bastante desgastada, começaram a perder audiência. Com o falecimento de Zacharias e mais tarde de Mussum, o programa Os Trapalhões continuou com Renato Aragão e Dedé Santana. Por desentendimentos, Dedé se desligou da dupla no final da década. A novidade no gênero foi a criação do programa Casseta e Planeta Urgente (Rede Globo), que, na linha do antigo TV Pirata, introduziu um humor negro, irônico, com

> linguajar mais livre e debochado, criticando a política, a sociedade e a própria televisão. Outra criação da década foi o programa Sai de Baixo (Rede Globo), comédia de situações familiares nos moldes tradicionais do humor, um pouco calcada no teatro de revista, exibida num teatro, com a presença de plateia (AMORIM, 2008, p.83).

Os anos 2000 trouxeram outras novidades no humor da televisão brasileira. Na Rede TV! estreou o programa **Pânico na TV**, a primeira versão televisiva do programa radiofônico **Pânico**, da Rádio Jovem Pan. Ele foi exibido entre os anos de 2003 e 2011 e, segundo Amorim (2008), "priorizando uma vulgaridade proposital, apresentou reportagens, entrevistas, números musicais e curiosidades, sempre com intenções de deboche e ironias" (2008, p.103). O programa cresceu em popularidade e, em 2012, toda a sua equipe de humoristas assinou contrato com a Rede Bandeirantes de Televisão, mudando o nome do programa para **Pânico na Band**.

Na época, uma nova atração no humor foi exibida na Rede Record, com o **Show do Tom (2004 a 2011)**, de Tom Cavalcanti, humorista que despontou para o sucesso na Rede Globo, nos anos 90. **Show do Tom** era calcado, principalmente, na imitação de pessoas ou programas famosos, com um tom caricatural e contava com a participação de outros humoristas, como Tiririca[13] e Goretti Milagres, que atualmente está no Canal Multishow com a série de humor **Trair e coçar é só começar**, uma adaptação da peça de sucesso de Marcus Caruso para a TV e está no ar desde 2014.

Na Rede Globo, continuaram os programas **Casseta e Planeta-Urgente (1992 a 2010), Zorra Total** (1999 a 2015) (que agrupou todos os comediantes da emissora) e **A Turma do Didi (1998 a 2010)**, com Renato Aragão. Voltou ao ar o programa **A Grande Família (2001 a 2014)**, uma comédia de costumes, que, com outro elenco, repetiu o sucesso alcançado.

Dos programas humorísticos da Rede Globo citados acima, o que ainda permanece na grade da emissora, o programa **Zorra Total**, atualmente tem uma roupagem diferente. Na tentativa de angariar mais audiência e modernizar a linguagem, mudaram a direção, roteiro e formatação do programa. O elenco mistura antigos humoristas e novos comediantes, como Dani Calabresa, ex-comediante da emissora MTV e do programa CQC da Rede Bandeirantes; e o renomado, ator e comediante de teatro e cinema, Luiz Miranda.

Programas humorísticos ecoam em alguns canais fechados e também abertos. São

[13] Francisco Everardo Oliveira Silva, conhecido pelo nome artístico de Tiririca é cantor, compositor, humorista e político brasileiro. Filiado ao PR – Partido da República, foi eleito deputado federal por São Paulo, tendo sido o segundo deputado mais votado em toda a história do Brasil.

muitos os programas que promovem o humor na televisão e vários ainda repetem as mesmas fórmulas utilizadas em outras décadas. Alguns canais como o **Viva**, da TV Globo, reprisam os programas de humor que fizeram sucesso na emissora ao logo dos seus 50 anos. De acordo com Rohrer (2010), em todos estes anos a televisão brasileira foi muito criticada por não promover uma discussão mais aprofundada sobre os problemas nacionais e, principalmente, por sempre recorrer às mesmas fórmulas para manter seus níveis de audiência.

Para Machado (2000), a televisão brasileira ainda mantém sua fórmula no discurso oral, e poucas emissoras conseguiram se diferenciar em termos de linguagem.

> Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal. Isso mudou um pouco nos últimos anos, agora há uma maior utilização de recursos gráficos computadorizados nas vinhetas de apresentação, mas, no essencial, a televisão continua oral, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro (MACHADO, 2000, p. 72).

4.2. - CQC e os novos padrões sociais nos programas de humor do Brasil.

Nos interessa rir do opressor, não do oprimido!!
Charles Chaplin

No dia 17 de março de 2008, estreava um novo programa na grade aberta da Rede Bandeirantes. Era o **CQC – Custe o Que Custar**, franquia de sucesso do programa argentino **Caiga Quien Caiga**, transmitido pela Televisión Federal S.A (Telefe), desde 1995, com versões também na Itália e Espanha. Na data de sua estréia, a versão brasileira do programa contava com as apresentações de Marcelo Tas, Marco Luque e Rafael Bastos e com reportagens de Rafael Cortez, Danilo Gentili, Felipe Andreoli, Oscar Filho e Warley Santana.

Figura 32 - Primeira formação do **CQC** – março de 2008

Fonte: www.band.com.br

Segundo Acselrad (2009), os temas abordados no programa - jornalismo, política e humor - caminhavam juntos e, mesmo não sendo novidade, o **CQC** possuía uma diferença, pois abordava os políticos e "provocava algumas situações delicadas e, por vezes, inconvenientes para os parlamentares" (2009, p.127). O programa apresentava os repórteres, realizando perguntas a parlamentares em Brasília-DF e a políticos de outras regiões do país, de um modo diferente do habitual, às vezes tentando colocá-los em situações constrangedoras.

> Ancorado por Marcelo Tas, pioneiro do "jornalismo escracho" com o personagem-repórter Ernesto Varela, Rafinha Bastos e Marco Luque, conhecidos dos circuitos de comédia stand-up e do teatro, o programa semanal recorre a estratégias e tom humorísticos para construir relatos sobre acontecimentos do campo cultural, econômico, social e, principalmente, político. Entre as principais marcas estão as reportagens performáticas, o jogo de sentidos criado por manipulações videográficas, o modo irônico com que discute os fatos cobertos pela grande imprensa, a sátira feita a personalidades públicas e a paródia das produções e processos televisivos, num jogo permanente de intertextualidade (GUTMANN, 2008 P.4).

Para Aoki, Golembiewski e Krieser (2009), a fórmula do programa não é nova. A ideia, no Brasil, começou com o âncora do **CQC**, Marcelo Tas, na década de 1980, quando interpretava o personagem humorístico Ernesto Varela. Nessa época, ficou conhecido por

abordar o então deputado Paulo Maluf, com uma pergunta que lhe renderia muito sucesso: "Senhor Paulo, muitas pessoas não gostam do senhor, dizem que o senhor é corrupto. Isso é verdade, deputado?".

> A pergunta, feita para um deputado federal, hoje, seria encarada com um sorriso amarelo e talvez uma resposta. Mas, os tempos eram outros e Maluf surpreso, virou as costas e deixou a sala em que estavam. O Brasil estava em processo de abertura política e Paulo Maluf era uma das lideranças proeminentes do Partido Democrático Social (PDS), antiga Aliança Renovadora Nacional (Arena). Ele seria indicado para a disputa do Colégio Eleitoral, o qual, elegeu Tancredo Neves para presidente do Brasil.(GOLEMBIEWSKI, AOKI, e KRIESER, 2009, p. 2)

Em julho de 2009, o programa **CQC - Custe o Que Custar** foi ao Congresso Nacional em Brasília, com o objetivo de entrevistar deputados e senadores que ali se encontravam. Na pauta, havia a tentativa de cobrar desses políticos o que estava sendo feito em relação às promessas realizadas em campanha eleitoral nacional. O repórter do programa fazia uso do humor para abordar políticos de renome nacional e lhes perguntar sobre assuntos relacionados à atual situação política do país.

Ele acaba sendo expulso do Congresso Nacional por abordar os entrevistados de modo pouco convencional e, até mesmo, inconveniente. Com esse episódio, o programa inicia uma campanha alegando ter havido censura à liberdade de imprensa. Nesse caso, cabe lembrara que o programa em questão estava se apresentando como um programa jornalístico, como se apresentavam os demais programas que também realizavam reportagens no Congresso Nacional.

Esse acontecimento gerou muitas discussões sobre qual seria o papel do humor no jornalismo, trazendo também outros questionamentos, que foram motivadores para esta pesquisa. Faz-se, portanto, necessário investigar como o programa **CQC** realiza a construção do humor na sua comunicação, e como veicula os valores cômicos e críticos. Vamos tentar compreender a qual gênero se filia o programa e que tipo de discurso humorístico constrói aquele formato na televisão.

4.3 - O Humorismo

No capítulo II, citamos alguns estudiosos que pesquisaram o riso e o cômico ao longo da história, dentre eles, Henri Bergson e sua obra **Riso: ensaio sobre a significação do cômico** (1980). Bergson acredita que o humor dirige-se diretamente à inteligência pura, sendo

a emoção sua maior inimiga. Ele propõe compreender essa teoria observando certas situações da vida, sendo apenas um espectador, pois assim muitos dramas se transformariam em comédias. Seria uma “anestesia momentânea do coração”, como uma indiferença necessária para a produção do riso.

O autor observa também que o riso é um exercício coletivo e sempre grupal, e quem ri necessita de, pelo menos, um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado. O riso não se sustenta sozinho, “parece que o riso precisa de eco” (1980, p. 4). Em alguns programas humorísticos, é possível observar a presença de um riso artificial, sempre que alguma piada é contada, fruto da aceitação de que é assim que se estimula o espectador a gargalhar junto.

Segundo Acselrad (2009), essa prática parte do princípio que o riso seja fenômeno irrefletido, instintivo, um reflexo. Ele acredita que esse pensamento é equivocado, pois não existe riso e humor sem reflexão. O humor, o riso e o cômico levam à ironia que, por sua vez, leva à reflexão. Para Acselrad, a comicidade toma o corpo como crítica às ordens estabelecidas e vai de encontro às verdades e aos valores da sociedade, “nunca afirmando, mas duvidando sempre” (2005, p. 5). O humor e a ironia cultuam, necessariamente, uma quebra à ordem e a qualquer tipo de autoridade em vigência, pois sempre colocam uma interrogação no que deveria ser um ponto final.

> Quanto à questão da comunicação, podemos lembrar autores como Michel Maffesoli, que alerta não é de hoje para o aspecto lúdico e convivial, espontâneo e bem humorado do universo comunicacional. Sem moralismos e embora correndo o risco de provocar escândalos ele afirma que: a principal função da comunicação é divertir, distrair, entreter. Nisso contudo nada há de pejorativo. Quando se fala em entretenimento, de maneira geral, pensa-se em subcultura, em consumidores inconscientes, manipulados e acríticos. No sentido pascaliano do termo, divertimento significa aquilo que se opõe à angústia da morte (ACSELRAD, 2009, p. 28).

Porém, quando nos referimos ao humor em um meio de comunicação, nos remetemos a um processo comunicacional da cultura de massa, e assim precisamos verificar a função do humor e sua significação nesse universo. Se faz necessário entender que este humor pode ser um forte instrumento de manipulação, justamente por poder ser tratado de maneira descomprometida e descontraída. É importante entendermos também como o humor pode ser manipulado e como pode ser usado como uma forma de alienação da sociedade, pois pode nos levar a rir de algo sério, trivializando o que, na verdade, deveria ser combatido.

De acordo com Thompson (1998), as mudanças ocorridas nos processos de comunicação foram alcançadas por uma série de desenvolvimentos institucionais na era

moderna e de uma forma irreversível. Nos diz que o desenvolvimento da mídia transformou a natureza da produção e do intercâmbio simbólicos no mundo moderno.

> É importante sublinhar que o meio de comunicação tem uma dimensão simbólica irredutível: eles se relacionam com a produção, o armazenamento e a circulação de matérias que são significativos para os indivíduos que os produzem e os recebem. É fácil perder de vista esta dimensão simbólica e preocupar-se tão somente com os aspectos técnicos dos meios de comunicação. Estes aspectos técnicos são certamente importantes; não deveriam, porém, obscurecer o fato de que o desenvolvimento dos meios de comunicação é em sentido fundamental uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, uma reorganização dos meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados no mundo social e uma reestruturação dos meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si. (THOMPSON, 1998, pg.19).

Thompson (1998) nos fornece algumas respostas quando elabora o conceito de dominação das “formas simbólicas que estão inseridas nos contextos sociais e circulando no mundo social” (1998, p. 79). As formas simbólicas podem ser ações e falas, imagens e textos com significados produzidos e reconhecidos por sujeitos. Uma forma simbólica pode ser linguística (um dito ou um texto), ou não-linguística (uma foto ou uma caricatura). Estas formas simbólicas auxiliam na construção de um sentido, e quando difundido na vida social, este sentido pode ser usado como estratégia para estabelecer e sustentar relações de dominação.

A produção de formas simbólicas e a sua transmissão para os outros dependem de um meio técnico, e esse meio passa a ser o substrato material das formas simbólicas, ou seja, o elemento material com que, ou por meio do qual, “a informação ou o conteúdo simbólico é fixado e transmitido do produtor para o receptor”.(1998 p. 24)

> Com relação à capacidade de fixação, esses meios técnicos podem armazenar informações ou conteúdo simbólico, e por isso são considerados como diferentes tipos de mecanismos de armazenamento de informação, preparados em diferentes graus para preservar informações ou conteúdo simbólico e torna-los disponíveis para uso subsequente. Os meios técnicos, e as informações ou conteúdo simbólico neles armazenados, podem servir assim de fonte para o exercício de diferentes formas de poder. (THOMPSON, 1998, p.26).

Há um segundo atributo dos meios técnicos que, de acordo com Thompson, é o que lhes permitem um certo grau de reprodução. Por reprodução, entende-se a capacidade de multiplicar as cópias de uma forma simbólica. Assim, a reprodutibilidade das formas

simbólicas é uma das características que estão na base da exploração comercial dos meios de comunicação, fazendo com que as formas simbólicas possam ser mercantilizadas, transformadas em mercadorias.

> O quarto tipo de poder é cultural ou simbólico, que nasce na atividade de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas. A atividade simbólica é característica fundamental da vida social, em igualdade de condições com a atividade produtiva, a coordenação dos indivíduos e a atividade coerciva. Os indivíduos se ocupam constantemente com as atividades de expressão de si mesmos em formas simbólicas ou de interpretação das expressões usadas pelos outros; eles são continuamente envolvidos na comunicação uns com os outros e na troca de informações de conteúdo simbólico. Assim fazendo, se servem de toda sorte de recursos que descreverei como "meios de informação e comunicação". Estes recursos incluem os meios técnicos de fixação e transmissão; as habilidades, competências e formas de conhecimento empregadas na produção, transmissão e recepção da informação e do conteúdo simbólico (que Bourdieu chama de "capital cultural"); e o prestígio acumulado, o reconhecimento e o respeito tributados a alguns produtores ou instituições ("capital simbólico"). (THOMPSON, 1998, p. 32).

Nesse sentido, na produção de formas simbólicas, estas e outras fontes para realizar ações que possam intervir no curso dos acontecimentos, com diversas consequências, passam a ser empregadas. As ações simbólicas podem provocar reações, liderar respostas de determinado teor ou sentido, sugerir decisões, induzir a crer e a descrer, apoiar negócios ou ações políticas e do estado, ou sublevar as massas para uma revolta coletiva.

Thompson, utiliza o termo "poder simbólico" para se referir à capacidade de intervir no curso dos acontecimentos, de influenciar as ações dos outros e produzir eventos por meio da produção e da transmissão de formas simbólicas. Estas formas simbólicas auxiliam na construção de um sentido que, quando difundido na vida social, pode ser usado como estratégia para estabelecer e sustentar relações de dominação.

> Nunca os profissionais do espetáculo tiveram tanto poder, transcendendo os limites de sua atuação e conquistando domínios que atingem da arte à economia, do viver cotidiano ao fazer política. Tornaram-se senhores da passividade contemporânea. O riso é entretenimento e, para provocá-lo, os programas de televisão buscam diversas maneiras de chamar a atenção do público para que voltem seus olhares para a televisão. Esta espetacularização ocorre no desejo dos programas em obter uma maior audiência e para isso usam de diversos artifícios, dentre os quais se destaca o grotesco, forma de entreter através do riso e também uma maneira de atrair olhares para a televisão (ACSELRAD, 2009, p. 129).

4.4 - CQC – jornalismo ou humorismo?

De acordo com Souza (2006), no manual de produção de programas desenvolvido pela British Broadcasting Corporation, a rede BBC da Inglaterra, qualquer que seja a categoria de um programa de televisão, "ele deve sempre entreter e pode também informar e educar. Todo programa deve entreter, senão não haverá audiência". Segundo o autor, mesmo nos programas jornalísticos, o que entretém não é somente a notícia, mas também o cenário, o repórter na rua, os enquadramentos de câmera, a iluminação, as aberturas e vinhetas.

> O entretenimento é necessário para toda e qualquer ideia de produção, sem exceções. Todo programa deve entreter, senão não haverá audiência. Entreter não significa somente vamos sorrir e cantar. Pode ser interessar, surpreender, divertir, chocar, estimular ou desafiar a audiência, mas despertando sua vontade de assistir. Isso é entretenimento. Programas com o propósito de informar são necessários em qualquer produção, exceto naquela dirigida inteiramente para o entretenimento (balés, humorísticos, videoclipes, etc.). Informar significa possibilitar que a pessoa, no final da exibição, saiba um pouco mais do que sabia no começo do programa a respeito de determinado assunto. (SOUZA, 2006, p.4).

O autor classifica os programas da televisão brasileira em três categorias: entretenimento, informativo e educativo. Essas categorias podem ser divididas em diversos gêneros televisivos como telejornalísticos, esportivo, novelas, humorísticos, programa de auditório, entre outros.

No site da Rede Bandeirantes, quando procuramos a grade de programação, encontramos o programa **CQC** em entretenimento. Encontramos, na página do programa construída para a rede social Facebook, a palavra *humor* na descrição do gênero. Nesse sentido, se considerarmos o site e página do Facebook como informações fidedignas, podemos entender que o Programa **Custe o Que Custar – CQC** se apresenta publicamente como pertencendo à categoria do entretenimento e com o gênero humorístico.

Em 2008, Elisabetta Zenatti, a diretora artística e de programação da Band, disse, em entrevista à Folha Ilustrada, que o **CQC** é o programa de humor mais irreverente da TV brasileira na atualidade. "Fazemos um humor elegante, mesmo nos momentos mais fortes. O programa tem um quê de Michael Moore e ataca claramente os políticos e presta serviço. Essa é nossa diferença. Não queremos só zoar."

Nesse mesmo ano, o programa solicitou o título de imprensa para poder entrar na entrevista coletiva de Marta Suplicy, e como não houve sucesso, acusou os organizadores de faltarem com a liberdade de imprensa. Seguiram para o prédio onde a coletiva estava sendo

realizada e, portando um alto falante, mandavam mensagens para a Marta Suplicy, na época candidata à prefeitura de São Paulo.

Segundo Aoki, Golembiewski e Krieser (2009), a intenção do programa **CQC** ser considerado jornalístico também se manifestou quando tentou conseguir credenciais para ter acesso ao Congresso. Na ocasião, uma notícia foi veiculada no site Último Segundo, que considerava o programa como "jornalismo irreverente".

Segundo a matéria do site, no começo do ano de 2009, a equipe do programa **CQC** conseguiu fazer algumas reportagens no Congresso, entrevistando Eduardo Suplicy, que na época era Senador. O entrevistado declarou que era fã do cantor Bob Dylan e revelou também ter fumado maconha quando era jovem. Com a exibição dessa matéria, tanto a Câmara quanto o Senado cassaram as credenciais do **CQC**, alegando que o programa era humorístico e não jornalístico. Depois desse episódio, o então apresentador do programa, Rafinha Bastos, declarou para o site Último Segundo, que o **CQC** é um programa jornalístico, mas que faz isso de forma irônica e bem humorada. Para Souza, quase todo tipo de produção televisiva é tida como entretenimento.

> Três categorias de programas de televisão são identificadas pela pesquisa da Abepec e definidas por Marques de Melo, que realizou tal pesquisa em conjunto com outros profissionais. Ela apresenta a seguinte classificação e os respectivos resultados: A televisão brasileira é quase exclusivamente um veículo de entretenimento. Para cada dez horas de programas exibidos, oito se classificam nessa categoria. Complementarmente, ela dedica uma hora a programas informativos (jornalísticos) e uma hora a programas educativos ou especiais.(SOUZA, 2004 p.21).

De acordo com Souza, existem três categorias que abrangem a maioria dos gêneros: entretenimento, informativo e educativo. Diante das informações obtidas no site da emissora, na página do programa no Facebook, nas declarações da diretora artística e de programação da Band e de um dos apresentadores, poderíamos, então, entender que o **CQC** seria um programa humorístico e jornalístico e se classificaria, portanto, como entretenimento e informativo. Vale conhecer alguns conceitos sobre esses gêneros. De acordo com Souza,

> O gênero humorístico tem a característica de entreter o público, mas também de trazer mensagens codificadas, como durante a ditadura militar, onde estas mensagens minimizavam a pressão política e econômica da época. Alguns quadros como "O primo pobre e o primo rico", da década de 1970, com o ator Paulo Gracindo no programa Balança mas não cai (Tupi), satirizavam a diferença de classes. O programa mostrava o cotidiano dos moradores de um condomínio e foi marcante pelo elenco numeroso, que propunha vários esquetes. Durante a abertura política após a ditadura militar, os quadros de humor foram invadidos por outros temas: o da corrupção, da carestia e do próprio militarismo. Ridicularizavam situações e figuras politicas.

> Serviram, novamente, para tratar temas nacionais de maneira despreocupada, para uns, e alienantes, para outros [...] Quanto ao formato deste gênero, podemos destacar auditório, documentário e entrevistas[...] (SOUZA, 2004)

Cabe observar que, no que se refere ao segundo gênero, Souza não utiliza o termo jornalístico, mas telejornal. Ele explica que nas redes educativas este termo é inaplicável e por isso, em seu estudo, o gênero telejornal refere-se ao programa que se apresenta com características próprias, como a de contar com apresentador em estúdio chamando matérias e reportagens sobre os fatos mais recentes. Mesmo que esse não seja o formato do **CQC**, pode-se investigar se tem características jornalísticas, e se estas se sobrepõem às de humor.

> Os departamentos de jornalismo das redes de televisão mantêm uma estrutura independente e com tecnologia para a produção de programas estritamente voltados para a categoria de informação. As emissoras classificam de telejornalismo os noticiários, informativos segmentados ou não, em diversos formatos estritamente voltados para a categoria de informação. (GOLEMBIEWSKI, AOKI, e KRIESER 2009, p.8)

Um dos formatos mais conhecidos como telejornalismo é o noticiário, no qual um ou mais apresentadores leem as notas e manchetes e, quando é realizado ao vivo, fazem também entrevistas e aberturas. O telejornalismo, hoje, busca outros formatos, podendo ser de entrevistas, documentários e reportagens especiais. Dentro dos telejornais, aparecem as notas, reportagens, podendo vir acompanhadas de entrevistas, editoriais, comentários e também crônicas. “A pitada de humor fica com as charges animadas de cunho político” (Souza, 2004).

Para Martins (2005), o jornalismo e o jornalismo político no Brasil passou por grandes mudanças nas últimas décadas. A mais importante delas é que, hoje em dia, a maior preocupação da cobertura é informar o leitor, e não convencê-lo a adotar determinadas ideias.

> [...] não basta apenas dar a noticia, ou seja, transmitir a informação factual mais recente. É necessário qualificá-lá, relacioná-lá com outros fatos, explicar suas causas e avaliar sua possíveis consequências. Em suma, é preciso entregar aos leitores não apenas a notícia, mas também o que está por trás ou em volta da notícia. Dito de outra forma, é preciso explicar, analisar, interpretar o que aconteceu (MARTINS, 2005 p.78).

> A própria televisão já não se limita mais a dar secamente a notícia. De modo crescente, os telejornais vem abrindo espaço para a interpretação da notícia, transformando apresentadores em âncoras e lançando mão de comentaristas que buscam trocar em miúdos os principais acontecimentos de suas áreas. (MARTINS, 2005 p.78).

Considerando os argumentos dos autores citados acima, o programa **CQC** não poderia ser tecnicamente considerado como jornalístico, visto que a sua prioridade não e a de transmitir informação contextualizada e analisada. As perguntas, muitas vezes indelicadas, expõem os entrevistados porque tendem a produzir um impacto que os surpreende e dificultam a resposta, além de nem sempre orientar os telespectadores com clareza sobre o assunto que está sendo tratado. O humor utilizado, muitas vezes provoca o riso, não pelo conteúdo da pergunta, mas pelo modo provocador em realizar a abordagem.

Sabemos que o riso é entretenimento e, para provocá-lo, muitos programas de televisão buscam maneiras diversas de chamar a atenção do público para obter audiência.

4.5 - A sociedade humorística e a TV.

Para Lipovetsky (1989), em todas as sociedades, a existência de cultos e mitos cômicos, o divertimento e o riso sempre ocuparam um lugar fundamental, modificando-se de acordo com as mudanças socioculturais. A partir da idade clássica, houve um processo de decomposição do riso, e o cômico foi se afastando da tradição grotesca e bufa e direcionando-se para a ironia dos costumes e das individualidades típicas.

Segundo o autor, o cômico afastou-se da tradição grotesca e bufa, deixando de ser simbólico e a comicidade e entrou na sua fase de dessocialização, privatizando-se e tornando-se civilizado e aleatório. Com o processo de empobrecimento do mundo carnavalesco, o cômico perdeu o seu carácter público e coletivo e, em simultâneo com esta privatização, o riso disciplinou-se.

> "Devemos entender o desenvolvimento dessas formas modernas do riso que são o humor, a ironia, o sarcasmo, como um tipo de controle ténue exercido sobre as manifestações do corpo, análogo por esse lado ao adestramento disciplinar analisado por Foucault. Trata-se, num e noutro caso, de decompor os agrupamentos maciços e confusos, isolando os indivíduos, de quebrar as familiaridades e comunicações não-hierárquicas, de instituir barreiras e compartimentações, de domesticar as funções de um modo constante, de produzir "corpos dóceis", comedidos e previsíveis nas suas reações". (LIPOVETSKY, 1989, p.114)

Segundo o autor, nas sociedades disciplinares, o riso e os seus excessos foram perdendo valor social e, do século XVIII ao XIX, o riso livre tornou-se um comportamento desprezado, considerado baixo, pois encorajava a superficialidade e a obscenidade. Nas sociedades contemporâneas, essa prática continua sendo disseminada, pois a mecanização do

corpo continua disciplinando e o riso pressupõe uma interiorização. Para Lipovetsky, a comicidade que escancarava uma sociedade baseada em valores reconhecidos, foi substituída por um humor positivo e desenvolto, um cômico à base de gratuidades e sem pretensões. O autor ainda aponta que o humor e o cômico contemporâneo, em certo sentido, não desejam buscar profundidades.

> "O humor, diferentemente da ironia, surge como uma atitude que traduz uma espécie de simpatia, de cumplicidade, ainda que fingidas, para com o sujeito visado: ri-se com ele e não dele. Como não associar este elemento afetivo próprio do humor, esta colaboração subjetiva, à humanização geral das relações interpessoais correlativas da entrada das sociedades ocidentais na ordem democrática. Houve uma suavização do cômico como houve uma suavização das punições, como houve uma diminuição da violência de sangue; hoje não fazemos mais do que continuar por outros meios esta moderação. Otimismo triste e pessimismo alegre, o senso de humor consiste em acentuar o lado engraçado das coisas, sobre tudo nos momentos difíceis da vida, em gracejar, por penosos que os acontecimentos sejam". (LIPOVETSKY, 1989, p.132).

Fazendo um paralelo sobre o papel do cômico na nossa sociedade, podemos destacar os programas contemporâneos de TV que se utilizam do formato humorístico. De acordo com Bastian (2008), a comédia e o humor sempre marcaram presença na televisão brasileira em diferentes formatos de programas, seja em telenovelas, seriados, *talk shows*, *reality shows* e nos programas de auditório. Para a autora, na mídia televisiva cada episódio humorístico está relacionado com uma situação vivenciada pela sociedade em determinado momento, já que o humor apresenta a sua forma de olhar para os acontecimentos.

Segundo Abruzzese (2008), a televisão foi a melhor linguagem para o projeto pós-individualista, uma linguagem audiovisual dotada de um objetivo simples: "consentir a comunicação, o ser em comum, que as barreiras espaço-temporais dos territórios físicos não mais podiam conceder". Para ele, o advento da linguagem cinematográfica e sua posterior amplificação televisiva, marca a passagem da hegemonia social de um novo sujeito para a identidade coletiva.

Desde o início das transmissões televisivas no Brasil, por volta da década de 1950 a comédia já estava presente. Saindo das praças, dos teatros e das ondas do rádio, o humor e a comédia passaram a fazer parte de algumas emissões televisivas e aos poucos, foi deixando em evidência que era uma das formas de garantir a audiência. Com o recurso da imagem, essas personas e personagens passaram a ter preocupações com relação ao aspecto visual que estavam construindo. Sendo assim, a presença do riso nos acontecimentos telemidiáticos foi

mostrando-se capaz de proporcionar ao público a sensação de desligamento dos problemas do cotidiano.

Para Abruzzese (2008), a sociedade contemporânea está vivendo uma revolução comunicativa, implementada por diversas mudanças tecnológicas, que estaria ocasionando importantes transformações no interior dos distintos aspectos do convívio humano. Para Abruzzese, "Não é a mudança social que nasce da inovação tecnológica e sim o contrário, a inovação tecnológica é que nasce da mudança social" (2008, p.64).

Nesse sentido, a comicidade e o humor, acompanhando as mudanças sociais, também tiveram suas transformações na contemporaneidade. Para Lipovetsky, hoje a comicidade não teria mais nada a ver com o espírito, seria como se uma certa profundidade pudesse estragar o ambiente de proximidade e de comunhão. Por isso, uma superficialidade se apropriaria do cômico na "sociedade humorística", onde tudo dá espaço a brincadeiras, tornando o riso e a descontração quase que obrigatoriedades.

> O humor, assim como o mundo subjetivo e o intersubjetivo, dessubstanciou-se ao ser apanhado pela lógica generalizada da inconsistência maior. As palavras espirituosas e os jogos de palavras perdem o prestígio: nós quase pedimos desculpas quando fazemos um jogo de palavras, quando não caçoamos imediatamente de nosso próprio espirito. Os humores dominantes já não aceitam a inteligência das coisas e da linguagem, a superioridade que o espírito possui: é preciso que se trate de uma tirada barata e *pop* que não sugira qualquer supereminência ou distancia hierárquica. Banalização, dessubstancialização, personalização, encontramos todos esses processos nos novos sedutores da grande mídia: os personagens burlescos, heroicos e melodramáticos já tiveram seu tempo; impõe-se o estilo aberto, desenvolto e humorístico. (LIPOVETSKY, 1989, p.116).

A "sociedade humorística", descrita por Lipovetsky, na qual se assiste a um desenvolvimento generalizado do estilo humorístico, está presente das artes aos meios de comunicação de massa, sendo tudo caracterizado por um "clima irreverente", no qual a espontaneidade passa a ser o valor privilegiado e o humor, a sugerir o espontâneo, o natural, impondo o estilo aberto, desenvolto e humorístico.

Pensemos o **CQC** à luz de algumas colocações de Lipovetsky:

> A proposta do programa, segundo está em seu site, é: "com humor inteligente, audacioso e muitas vezes ácido, fazer um resumo semanal das notícias". Seguindo a proposta do modelo original, busca confrontar e questionar as pessoas, sempre fazendo uso do humor, abordando os entrevistados com perguntas fora do padrão estabelecido para reportagens e entrevistas jornalísticas. A principal marca do CQC é a irreverência. (ACSELRAD, 2010 p. 130).

O **CQC**, seus apresentadores e repórteres, se utilizam da palavra irreverência como a marca principal do programa. No site de pesquisa Google, encontramos aproximadamente 56.500 resultados com as palavras **CQC** e irreverente. Muitas das informações contidas nesse site de busca, utilizam a palavra irreverente para definir o programa.

No site significados.com, encontramos para a palavra irreverente os seguintes significados: “Irreverente é um adjetivo de dois gêneros da língua portuguesa, que serve para qualificar alguém que age com irreverência, ou seja, que demonstra falta de respeito”. No que diz respeito à etimologia, “a palavra irreverente vem do latim. O antônimo de irreverente é reverente, sendo que este termo deriva do verbo em latim *vereri*, que significa "ter medo de, respeitar". Assim, alguém irreverente é alguém que não tem medo nem respeito por alguém ou por alguma coisa. Alguns sinônimos para a palavra irreverente são: desatencioso, indelicado, incivil e desrespeitoso”.

Entendidos os valores críticos e cômicos do que pode nomear de humor “irreverente”, cabe agora conhecer alguns programas que foram ao ar em 2008, ano em que o programa havia estreado na Rede Bandeirantes.

1-) 07 de abril de 2008 – Programa: CQC no Congresso.

O repórter do programa **CQC** Danilo Gentili iniciou sua matéria dizendo que faria um “tour” pelo Congresso Nacional, para que o telespectador entendesse como funcionava. Na sequência, ele diz: “se é que já funcionou um dia”. Com essa fala, o repórter desqualificou a instituição. Seguiu caminhando e, mais adiante, entrou no Salão Verde, dizendo que o “Congresso é o local onde se resolvem os problemas do país”, mas que, aparentemente, nenhum dos parlamentares aparentava estar muito preocupado. O repórter, então, sugere: “vamos entrar no clima e descansar um pouco”, e mostra a imagem do salão verde com parlamentares conversando. De fundo, uma música clássica bem tranquila, sugerindo um clima de harmonia e serenidade. Leitura possível: com os cortes de imagens, a música de fundo e as falas do repórter, o programa sugere que no congresso havia muita calma para resolver os problemas do pais.

Figura 33 – CQC no Congresso

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GZ4BADokofM

O repórter segue com a reportagem, procurando por algum deputado que estivesse trabalhando. No primeiro gabinete, bate à porta, uma mulher atende. O repórter pergunta se o deputado está no gabinete. A mulher reponde que sim, mas que “está ocupado”. O programa, nesse momento, usa grafismos digitais para inserir um nariz crescendo na mulher que respondia, referenciando-a o personagem Pinóquio, aquele cujo nariz crescia toda vez que contava uma mentira.

Figura 34 – CQC no Congresso

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GZ4BADokofM

Com esse tipo de intervenção, o programa descredita a fala do entrevistado com uma indução gráfica, indicando que suas respostas podem ser entendidas como mentiras. Mas como o entrevistado não tem acesso a esses grafismos no momento em que atende a reportagem, pois serão acrescentados depois, no momento da edição, só vai visualizá-los se assistir ao programa. Depois de falar com a secretária, aparece um “balão de pensamento” na cabeça do repórter, com a imagem do deputado lendo jornal, sentado em uma privada. Essa imagem explicita o que pode ser associado com o tempo ocupado do deputado.

O telespectador pode achar engraçado, sem sequer fazer as associações entre tempo ocupado = ler jornal no banheiro = deputado sem nenhum trabalho útil. Como se sabe, esse tipo de estratégia pode configurar um modo de manipulação da informação, usando a estratégia que faz uso das figuras de linguagem (metáforas, analogias etc), muito comuns no discurso cotidiano, para sustentar relações de dominação.

Figura 35 – CQC no Congresso

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=GZ4BADokofM

1-) 20 de outubro de 2008 – Programa: CQC acompanha candidatos Prefeitura SP.

O repórter Rafael Cortez é enviado para a cobertura das eleições munipais de São Paulo, com a função era realizar reportagens sobre o candidato Kassab, que concorria com Marta Suplicy. Seguindo a comitiva de campanha do candidato Gilberto Kassab, o repórter Rafael Cortez se depara com uma comitiva da oposição, que estava fazendo campanha para a candidata Marta Suplicy. Percebendo que um homem gritava que o Cassaco não prestava e era um mentiroso, o repórter interpela este homem, perguntando quem era mentiroso, e o homem repete: "o Cassaco, ele é mentiroso, um mentiroso do partido do Fernando Henrique". Toda vez que o homem fala Cassaco, aparece um grafismo na tela em vermelho destacando o nome errado, que o homem atribuía ao candidato. Percebendo a simplicidade do homem, e tentando explorar a piada, evidenciado o erro de pronúncia com relação ao nome do candidato Kassab, o reporte Rafael Cortez insistia com a pergunta sobre o nome do candidato por várias vezes seguidas, e enquanto o homem não repetiu novamente o erro de pronúncia, ele não desistiu da pergunta, rindo para a câmera toda vez que o homem repetia o erro, numa tentativa de compartilhar com os telespectadores, aquela piada.

Segundo Acselrad (2009), de acordo com a teoria da superioridade, o riso provocado por erros gramaticais e de pronúncia são consequência do sentimento de que quem ri tem

inteligência superior a que erra. Essa valorização desse tipo de erro também pode ser caracterizada como um “expurgo do outro”, ou seja, como uma estratégia de dominação. Além do erro de pronúncia, que foi repetido várias vezes para ressaltar a piada, o programa, mais uma vez, se utiliza dos elementos gráficos para significar o erro do homem e fortalecer a piada.

Figura 36 – Comitiva Marta Suplicy

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=p3TWN2QLPGs

Figura 37 – Comitiva Marta Suplicy

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=p3TWN2QLPGs

De acordo com Gutmann (2008), as formas expressivas do programa **CQC** se relacionam claramente com a auto-reflexividade, conceito do cinema que vem sendo explorado pelo vídeo e pela televisão. Segundo a autora, no campo midiático a noção de reflexividade é usada para metaforizar a ideia da obra que pensa sobre si mesma: "a auto-reflexividade pode ser caracterizada como um tipo de discurso que se revela como tal e não procura apagar as marcas de sua condição de discurso" (2008, p.5).

> O uso de intervenções gráficas é recorrente em todas as reportagens do programa e funciona como um dispositivo de abertura de sentidos, isto é, as imagens encavaladas sugerem sentidos que não estão explícitos no texto falado e aparecem através do desenho, do texto produzido em gerador de caracteres e do som. A resposta a uma pergunta embaraçosa ou dura costuma ser configurada por dispositivos gráficos de simulação de contradição como aumento do nariz (em referência ao personagem de história infantil Pinóquio que tem um nariz grande por causa das suas mentiras), gota de suor no rosto, manchas vermelhas nas bochechas e pelo aumento do volume da cabeça, explicitando possível nervosismo e, geralmente, efeito contrário ao que é dito verbalmente (GUTMANN, 2008 P.4).

Por meio dessas análises, podemos perceber que no discurso do humor utilizado nos programas do **CQC**, há uma tendência em tentar desmascarar convenções, o que por vezes se dá expondo de modo tragicômico alguns entrevistados. O programa defende que "custe o que custar" o seu objetivo é o de, "com humor inteligente, audacioso e, muitas vezes, ácido, fazer um resumo semanal das notícias", Com essa proposta, utiliza estratégias de comunicação como as que aqui foram relatadas, que se tornam artifícios para buscar audiência e empatia com o público. O humor do programa não hesita em beirar o escárnio ou a ridicularizar. ,

> É possível pensar também em como o humor, em alguns casos se assemelha à política do "pão e circo", pois oferece diversão em cima de questões sérias, fazendo com que uma sociedade já não mais as questione e sim, somente ache graça. Ainda que este tipo de grotesco possa remeter a alguma reflexão por conta de seus telespectadores, isso só acontece em uma pequena parcela que se proponha a assistir a ele de maneira criteriosa, o que não é o caso de grande parte da população (ACSELRAD, 2009, 132).

Mario Vargas Llosa, no livro **A civilização do espetáculo**, nos fala que em oposição às vanguardas herméticas e elitistas, a "cultura de massas" deseja oferecer a um público o mais amplo possível, novidades acessíveis que possam servir de entretenimento. à maior quantidade possível de consumidores, tendo A intenção e divertir e dar prazer, ser acessível para todos. Para ele, nós estamos vivendo a "civilização do espetáculo".

> O que quer dizer é civilização do espetáculo? É a civilização de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigente é ocupada pelo entretenimento, onde divertir-se, escapar do tédio, é a paixão universal. Esse ideal de vida é perfeitamente legítimo sem dúvida. Só um puritano fanático poderia reprovar os membros de uma sociedade que quisessem dar descontração, relaxamento, humor e diversão a vida geralmente enquadradas em rotinas deprimentes e as vezes imbecilizantes. Mas transforma em valor supremo essa propensão natural a divertir-se tem consequências inesperadas: a banalização da cultua, generalização da frivolidade e, no campo da informação, a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo (LLOSA, 2013, p. 30).

Na civilização espetacularizada, o tipo de humor que se exerce nos meios de comunicação de massa e a forma como se reage frente a situações humorísticas, mostra, muitas vezes. o comportamento diante do mundo e as visões sobre esse mundo. Por serem formas de expressão, podem também manipular e banalizar.

Segundo Minois (2003), na "sociedade humorística", o riso pode ser receita eleitoral, argumento publicitário e, principalmente, garantia de audiência para os meios de comunicação. Ao rir, as pessoas relaxam suas defesas, facilitando a ação de estratégias de

manipulação. Na "sociedade humorística", o humor faz parte do espetáculo que rege a sociedade, e estar em foco, em cena, tornou-se um modo natural de viver para muitas pessoas.

O processo humorístico pode inverter os significados, parodiar os valores. Mesmo as coisas mais sérias e mais solenes podem ser tratadas com um tom cômico. Percebemos, com os autores aqui trazidos, que o riso e a comicidade, ao longo da história, apresentavam-se de modo crítico e esclarecedor sobre questões políticas e sociais, mas que essa perspectiva não se manteve na "cultura do espetáculo".

> A nossa sociedade se modificou e hoje assim como antes, o riso tem uma infinidade de significações possíveis, e sua função e o seu lugar na vida e na sociedade, também se modificaram. A diferença essencial entre a cultura do passado e o entretenimento de hoje, é que os produtos daquela pretendiam transcender o tempo presente, durar, continuar vivos nas gerações futuras, ao passo que os produtos deste são fabricados para serem consumidos o momento e desaparecer como biscoitos ou pipoca (LLOSA, 2013, p. 27).

O programa **CQC** defende estar alinhado com a primeira perspectiva, a de usar o humor para discutir os acontecimento do país, confrontando e questionando para despertar o interesse para a vida social e política. Podemos lembrar da reportagem de Felipe Andreoli, em 2008, perguntando ao então prefeito do Rio de Janeiro, César Maia, no dia da eleição municipal para prefeito: "Qual o número da sua sessão, Prefeito?". E antes que ele pudesse responder, o próprio repórter responde: "Deixa eu ver, 171".

Como o programa é transmitido em rede nacional, mesmo se o telespectador não tivesse nenhum conhecimento sobre a administração do prefeito Cesar Maia na cidade do Rio de Janeiro, como o próprio repórter responde 171 (número do artigo do Código Penal Brasileiro que configura estelionato e é capitulado como crime econômico), o telespectador que conhece a terminologia entenderia que o prefeito havia realizado um crime econômico na prefeitura do Rio de Janeiro. Uma forma simbólica (número 171) é usada para construir um sentido, e sustentar uma relação de dominação, pois induz o telespectador ao entendimento de que César Maia tem algo a ver com a criminalidade que o 171 expressa. Os valores cômicos utilizados provocam o riso, mas não induzem também a uma reflexão crítica, sugerindo um humor com superficialidade.

Como vimos no capítulo II, os palhaços e tipos cômicos utilizam o ridículo no corpo. Os clowns e suas máscaras conferem ao seu próprio corpo uma fisicalidade expressiva e é a partir de desafios e da exposição cômica do seu corpo que conseguem sugerir o ridículo e

suscitar o riso. O personagem cômico utiliza o seu próprio corpo para despertar o ridículo, e não o corpo do outro.

Vimos que muitos, ao longo da história, desenvolveram uma comicidade crítica que contribuía para uma mudança social e para o refinamento da visão crítica. Muito cômicos, por meio do seu corpo, estabeleceram conceitos cômicos de criticidade, inspirados pelo universo cômico dos clowns. Carlitos, Cabíria, Chacrinha e tantos outros, sabiam que é mais interessante saber rir do opressor e não fazer do oprimido o motivo do riso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para refletir sobre o papel da comicidade na contemporaneidade, procurei apresentar como sociedades de outras épocas lidaram com a relação da comicidade e do riso com a crítica. A presença da comicidade em todas as sociedades e tempos da nossa história veio confirmar a potência e os valores que sempre sustentei existirem no riso.

Como vimos, a comicidade e o riso estiveram presentes em momentos divinos, festivos e carnavalescos, mas também em situações de conflitos, política e poder. Tiveram uma valorosa atuação de crítica social e de explicitação de valores não normativos, construídos por linguagens mutáveis e singulares. Ou seja, comicidade e riso tecem um fenômeno cultural que merece atenção. Com capacidade de adaptação e variabilidade, a comicidade acompanha as mudanças sociais e manifesta-se de maneiras diversas. Mas a sua importância nos contextos socioculturais pode ser avaliada no fato dela estar sempre presente.

Na antiguidade, embrulhado em uma concepção divina, rir era participar da recriação do mundo. Rir era positivo, relacionava-se às festas dionisíacas, saturnais e aos ritos que simulavam o retorno ao caos, à criação do mundo, ao início necessário para estabilizar as normas sociais. Na Idade Média, o riso imitava pelo exagero, deformando e reforçando valores e hierarquias, invertendo tudo ritualmente.

O riso se opunha ao oficial, ao sério e religioso. Seu caráter ambivalente estava presente em toda a sociedade medieval, inventando a ordem para também reforçá-la. Foi na expressão extremamente cômica que o grotesco e o carnaval se misturavam, em busca de uma alternativa improvável. Na Idade medieval, vimos a presença perturbadora dos bufões e loucos, a paródia político-social, o humor, a ironia e a transgressão reunidas em um corpo grotesco, marginal e marginalizado. O bufão engendrava rupturas sociais e escancarava, através de suas deformações externas e interiores, as dores daquela sociedade.

No século XVIII, a *Commedia dell'Arte* se oficializa como forma de teatro. A sátira social se estabelecia, imprimido sua crítica principalmente pelo trabalho de corpo dos atores. Com o Renascimento, vemos enfraquecer as fronteiras entre a cultura cômica popular e a erudita. Assim, o riso, que antes gozava de total liberdade, agora se encontra limitado pelo oficial. O riso não é mais um fator de coesão, mas sim contestatório. A ordem existe para ser perturbada; a hierarquia, para ser invertida; e o sagrado, para ser profanado, e o riso humano se torna mais interrogativo.

As revoluções comerciais modernizam o mundo, as práticas culturais tiveram que se modificar e a cultura popular vai se adequando às novas formas de exploração comercial. O

divertimento, que antes acontecia na praça, começa a se organizar visando novos espectadores, agora transformados em compradores de diversão. O palhaço se destaca em meio a todas essas mudanças, e vai adequar-se aos espaços destinados à comicidade.

Ele é o tipo de cômico que vai se adequando aos locais em que as novas transformações sociais são necessárias. Os clowns, com sua licenciosidade, puderam transitar por vários espaços, quebrando regras sociais, criticando a humanidade por meio do ridículo. Podemos encontrar a figura de Carlitos, o personagem clownesco de Chaplin. Com **Tempos Modernos**, vemos um palhaço realizando uma grande crítica ao *establishment*. Sua sátira social, alertava para a desumanização produzida pelas máquinas do mundo industrial e para as mudanças dos tempos modernos que elas inauguraram. Apresenta-se como uma reação à sociedade industrial.

Despontando da miséria provocada pelas grandes guerras mundiais, vinha Cabíria. Em **Noites de Cabíria**, encontramos o resgate de uma ferida social que separava ferozmente ricos e pobres, que silenciava preconceitos e que fraturava cada vez mais as diferenças sociais. Ao conservar o intento da paródia, que era atribuição dos primeiros clowns circenses, o palhaço e os personagens clownescos conquistaram a liberdade de expor seu corpo desajustado, preservando e explorando algumas ações físicas que têm no grotesco e no ridículo o seu mais alto ideal crítico: expor a miséria que a sociedade desejava esconder. O cômico vinha, mais uma vez com sua força transgressora, desafiar preceitos, desvalorizar as regras e criticar os opressores, dando voz a personagens que se utilizavam do universo clownesco para representar as vozes dos oprimidos nas telas.

Da grande tela, para a telinha, lá estava ele, o Chacrinha. Era a representação da transgressão, do barroco, da carnavalização. Um nordestino que quebrava as regras no horário nobre da televisão. Que soube utilizar a televisão como veículo de comunicação de massa. Seu programa era, ao mesmo tempo, circo, carnaval e rádio na televisão. "Ele nos oferece o grotesco com função social" (SODRÉ, 1972, P. 80), devolvendo ao espectador brasileiro a figura do palhaço, que estava perdida já há algum tempo. Este é o grande ponto que o qualifica, ainda hoje, como um dos maiores comunicadores do Brasil, um palhaço que se adaptou à "circuiticidade eletrônica".

Os cômicos vieram do rádio e se apropriaram da televisão. Os programas de humor na televisão brasileira são exemplos desse trânsito rádio-tv de um gênero que veio do rádio e se popularizou na tv. A influência da televisão na indústria cultural brasileira é grande. O humor, na televisão e no cinema, ainda são os responsáveis pelo sucesso de muitas emissoras nos canais abertos e fechados e muitos programas humorísticos, pensando em manter seus níveis

de audiência, ainda repetem fórmulas utilizadas no início da televisão.

O objetivo desse percurso foi salientar a importância para a seguinte necessidade: o humor deve estar em foco. E se a crítica e a comicidade nos processos de comunicação deixaram de ser profundos, esse é o sintoma que deve estimular pesquisas para o seu entendimento.

Estamos imersos em processos de transformação profunda, produzidos sobretudo pela velocidade com que novas formas de comunicação são disponibilizadas pelos avanços da tecnologia. Temos novos hábitos cognitivos e como o corpo e o ambiente se relacionam co-evolutivamente, se mudamos, também a nossa sociedade se modificou. Assim, a comicidade e o riso também vivem momentos de transformação.

"Custe o que Custar", o humorismo continuará presente nos processos de comunicação. Entreter ainda é o modo mais desejado para se conquistar audiência nos meios de comunicação. E comicidade e crítica podem sempre recuperar a força de uma ligação que vem atravessando a história.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ACSERALD, Márcio; FACÓ, Katiusca Maceo. **Quem ri por último ri melhor? Uma análise do humor na hipermodernidade a partirdo programa Custe o que Custar”**. Revista FAMECOS .Porto Alegre .Vol.17 n.1.p. 54-64.2010. Disponível em: Facóhttp://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bO1mdFyCFnQJ:revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/6880+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

_____; DOURADO, Gabriela Sampaio. **O humor corrosivo dos meios e a política: o CQC vai ao Congresso Nacional**. Revista FAMECOS. Porto Alegre. nº 39. 2009 .quadrimestral. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:O4V-3VNrPVcJ:revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5853+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

ARAÚJO, Marlson Assis de. **Cinema e Imaginário em Charles Chaplin.** Revista Lumen ET Virtus ISSN 2177-2789 Vol. II Nº 5 Setembro 2011, p. 88. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_5/PDF/CINEMA%20E%20%20IMAGINARIO%20%20EM%20CHARLES%20CHAPLIN.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2014.

ARONCHI DE SOUSA, José Carlos. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summers, 2004.

BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília,1982.

BRANDÃO, João Bosco Ferreira. **Os Tempos Modernos De Charles Chaplin.** Revista fato&versões/n.1 v.1 / p. 82-90 / 2009. /70. Disponível em: <http://revista.catolicaonline.com.br:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile77>.Acesso em: 22 fev.2015.

BAKHTIN, Mikhail M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, o contexto de François Rabelais.São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Bertrand - Brasil, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte n época da representação técnica.** Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BERGSON, Henri. **O Riso:** ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOLOGNESI, Mário Fernando**. Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.

BRANDÃO. Carlos R. **Visão do ator, visão do espectador.** In: Visões. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

BURNIER, L. O. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, Biange. **O espaço da pedagogia na investigação da recepção do espetáculo.** Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. São Paulo, USP, n.8, p. 41-48, 2008.

CARMONA, Daniela. **Teatro: atuando, dirigindo, ensaiando.** Porto Alegre, RS: Artes e Ofício, 2004.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em Rede**. Trad. Paquete de Oliveira e Gustavo Cardoso. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CASTRO, Alice Viveiros de**. O Elogio da Bobagem –** palhaços no Brasil e no mundo**.** Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FASSONI, Orlando L. Chaplin. In: LABAKI, Amir. **Folha Conta 100 anos de cinema:** ensaios, resenhas, entrevistas. Imago Ed. Rio de Janeiro, 1995. p. 26-45.

FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini.** 3.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FERRACINI, Renato. **A arte de não representar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada.** 2012. 92 f. Dissertação **(**Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG.

FO, Dário. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: SENAC, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. 41. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GOLEMBIEWSKI, Carlos; AOKI, Ricardo Luiz; KRIESER, Patrízia Araceli. **CQC, Custe o Que Custar**. Um programa jornalístico? In: X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:t7SWXe9Tc58J:www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1217-1.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

GUTMANN, Juliana Freire. **Aspectos audiovisuais do infotainment:** o CQC como propósito de análise. Colóquio Internacional Televisão e realidade. Setembro 2008. Disponível em:
< www.tverealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Ju%20Gutmann.pdf

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã:** configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KASPER, Katia Maria. **Experimentações clownescas: os palhaços a criação de possibilidades de vida**. 2004. 409 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo.

KATZ, Helena. **Corpomídia não tem interface:** o exemplo do corpo bomba. In: RENGEL, Lenira; THARALLANO, Karin (Org.). Coleção Corpo em Cena Volume 1. São Paulo: Editora Anadarco, 2010. p. 9 à 23.p. 20.

_____; GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo.** In: Lições de Dança 3. Org.: Silvia Soter Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.

_____. **Leituras do Corpo.** In: GREINER, Chistine; AMORIN, Claudia (Org.) Coleção Corpo e movimento II. São Paulo: Annablume, 2003, p. 78-88.

LANZA, Sonia. **O texto jornalístico**: paradigma recodificado. In: Comunicação e Cultura: barroco e mestiçagem. PINHEIRO, José Amálio (org.). Campo Grande: UNIDERP, 2006.

LECOQ, Jaques. **O corpo poético.** São Paulo: Senac, 2010.

LENK, Erika. **Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin.** 2012. 201 f. Dissertação **(**Mestrado na área de Estudos), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud:** o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio.** Lisboa: Relógio d'água, 1987**.**

_____. O império do efêmero. Lisboa: Dom Quixote, 1989**.**

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. **Uma nova mídia em cena:** corpo, comunicação e clown. 2005. 120 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação).** In: A genealogia do virtual: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. MARTINS, Fontes (Org.). Porto Alegre: Sulinas, 2004.

MARTINS, Franklin. **Jornalismo Político**. São Paulo, SP: Contexto, 2005MIRA, Maria Celeste. Circo Eletrônico – Silvio Santos e o SBT, São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaço: transformações na realidade hospitalar**. São Paulo, Palas Athena, 1998.

MENDES, Euclides Santos. **Cristais de tempo:** o neorrealismo Italiano e Fellini. 2013. 228 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

MINOIS, Georges**. História do riso e do escárnio.** São Paulo: Unesp, 2003.

MIRA, Maria Celeste. **Circo Eletrônico** – Silvio Santos e o SBT, São Paulo: Edições Loyola, 2000.

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da Atuação Cômica:** o desempenho do ator na construção do riso. Tese de Mestrado. UNB, 2008.

PANTANO, Andreia Aparecida. **A personagem palhaço.** São Paulo: Editora UNESP, 2007**.**

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999**.**

PEREIRA, Welligton, **O palhaço barroco da mídia brasileira**. Revista eletrônica Temática. Disponível em:
http://www.insite.pro.br/2009/Fevereiro/Wellington_Chacrinha.pdf.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Ática, 1992.

ROHRER, Cleber Vanderlei. **Programas do Chacrinha**: Inovação da linguagem televisual. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RITO, Lucia, BARBOSA, **Florinda, Quem não se Comunica Se Trumbica**, São Paulo, Editora Globo, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar -** práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCAMPARINI, Julia. **Fellini e o cinema felliniano.** Disponível em: http://famanet.br/scriptio/wpcontent/uploads/revistas/FELLINI_E_O_CINEMA_FELLINIANO.pdf. Acesso em 17 maio 2014.

SILVA, Fernando Moreno. **As várias faces do riso**. Revista eletrônica Temática. Disponível em:
http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3594/2851
Acesso em 12 maio.2015.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes- 1980.

SOUZA, Cristiane Pereira de. **A construção em abismo como construção crítica em *Fellini*.** 2003. 119 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade** – uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

VARGAS, Llosa Mario**. A civilização do espetáculo:** uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas.** 1999. 201 f. Dissertação **(**Mestrado na área de Estudos do Lazer) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

YURA, Danielli. **Chacrinha**: inovação ou produto da Indústria Cultural? Disponível em: <http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/conecorio/paper/viewFile/292/155.%20Acesso%2024%20mar.%202015>. Acesso em: 20 mar.2015.